СРПСКИ УМЕТНИЧКИ СПОМЕНИЦИ

скенирао
Теодор Анагност

Извршни издавач

ПАНОРАМА
ПРИШТИНА

Саиздавач

СРПСКА КЊИЖЕВНА ЗАДРУГА

ДРАГА ПАНИЋ И ГОРДАНА БАБИЋ

БОГОРОДИЦА ЉЕВИШКА

ТРЕЋЕ ИЗДАЊЕ

ПРИШТИНА • БЕОГРАД
2007.

СНИМЦИ
Д. ТАСИЋ – М. ЂОРЂЕВИЋ – Д. КАЖИЋ – Архив „ПАНОРАМЕ"

ЦРТЕЖИ ЖИВОПИСА
БРАНИСЛАВ ЖИВКОВИЋ

УМЕСТО ПРЕДГОВОРА

УТАМНИЧЕНА ЛЕПОТА НЕБЕСКА

Пред нама је треће издање Монографије *Богородица Љевишка.* У ранијим издањима из пера еминентних аутора, људи од струке и науке, приказан је летопис цркве посвећене Успењу Пресвете Богородице у Призрену, али и време њеног вековног трајања.

У овом издању све је остало исто као у ранијим издањима, сем саме цркве. Ту су се ствари умногоме измениле после трагичних догађања у последњих осам година на Косову и Метохији, што захтева да ово издање буде допуњено још једним поглављем – пострадањем и скрнављењем цркве Богородице Љевишке од стране шиптарских злочинаца и екстремиста у небивалом мартовском погрому 2004, под влашћу УНМИК-а и „заштитом" КФОР-а. И овога пута, као и раније кроз сву своју историју, Љевишка је симболизовала тешку судбину српског народа на Косову и Метохији, па и шире.

Да би схватили све размере савремене трагедије, неопходно је макар и летимично, подсетити се и погледати ранија збивања са и око Богородице Љевишке.

И поред свих историјских бура и олуја кроз које је вековима пролазио српски народ и Српска Православна Црква, сачуван је у царском граду Призрену верни сведок свих пострадања и полома који су попут градоносних облака повремено наткривали целу Србију а посебно Косово и Метохију почев од оне прве, чувене и славне, Косовске битке 1389. па све до данас. Тај сведок, иако са вековним ранама на себи, траје и данас и сведочи свима који имају очи да виде, уши да чују и срце да разумеју његове речи и његову поруку. Тај сведок је храм – црква Богородица Љевишка, задужбина Стефана Уроша II краља Милутина, коју је он подигао 1306–1307. на темељима старе хришћанске богомоље.

Богородица Љевишка је једина градска црква сачувана из средњег века која и до данас представља прави драгуљ међу немањићским задужбинама. Љевишка је, као и цео српски народ, имала тешку и мученичку историју. Некада је била резиденцијална црква призренских Епископа и, доцније, Митрополита и својом лепотом,

како у архитектури тако и у фрескопису, пленила и очаравала сваког посетиоца, било да је домаћи или странац, хришћанин или иноверац, о чему сведочи и запис на арапском језику персијског путописца и песника Хафиза исписан у спољашњој припрати храма, а који гласи: „Зеница ока мога гнездо је лепоти твојој".

Ипак, та лепота Љевишке није била толико снажна да разне освајаче и окупаторе са варварским инстинктима заустави да не насрћу на њу. Тако је Љевишка, као најстарија и најугледнија призренска црква, под турском окупацијом преображена у џамију негде средином 18. века. На основу историјских чињеница и записа у богослужбеним књигама, извесно је да се од 1756. у цркви није више чуло хришћанско појање. Постоји претпоставка да је црква могла бити преображена у џамију ускоро по заузимању Призрена од стране Турака 1455. године.

По претварању цркве у џамију, Турци су је звали Атик (стара) џамија и Џума џамија, пошто се у њој клањало петком. Због тога је, временом, ову цркву посвећену Успењу Богородице, и хришћанско становништво стало називати Света Петка, заборављајући чак и њеног правог патрона.

Тек по ослобођењу Призрена 1912, џамија је поново постала православна богомоља, а 1923. са звоника је уклоњено дозидано муслиманско минаре. После Другог светског рата, 1950–1953. обимним конзерваторским и рестаураторским радовима, враћен је цркви њен некадашњи изглед.

И поред тада постојеће у Призрену саборне цркве светог Ђорђа, и десетак мањих цркава у српској Подкаљаји, и у Богородици Љевишкој се повремено служило богослужење, као за празник Успенија Пресвете Богородице и на дан свете Петке. Тада су се под њеним прекрасним сводовима, док су са зидова посматрали ликови Светитеља, окупљали православни Срби из Призрена и околине, и брујало умилно појање ученика призренске Богословије светих Ћирила и Методија.

Та благочестива традиција прекинута је јуна месеца 1999. године прогоном и поломом призренских Срба. Више није имао ко да долази у Љевишку, као ни у остале призренске цркве. Остао је само да светли манастир Светих Архангела са својим монасима. После доласка немачког КФОР-а црква је закључана и опасана бодљикавом жицом. КФОР је пружао једно време макар физичку заштиту призренским светињама. До марта 2004. године. А тада – тада је затајио и предао их, као и оно мало преосталих Срба у Призрену, на немилост (милости није било) шиптарским злочинцима који ништа усправно, што је српско и православно, нису оставили. Погром на целом Косову и Метохији, посебно у Призрену, био је стравичан како над недужним и незаштићеним народом, тако и над нашим светињама. Све су оне спаљене, оштећене и оскрнављене. Међу њима и Богородица Љевишка. Црква је запаљена изнутра, олтарски простор је оскрнављен, а Часна Трпеза разбијена у комаде. Фреске, ремек дело чувених мајстора Николе и Астрапа, претрпеле су велика оштећења. Поцрнеле су од дима аутомобилских гума које су унутар цркве па-

љене, а неке су и физичким дејством злочиначке руке уништаване, као што је чувена фреска Богородице из 13. века на јужном стубу.

Црква је сада окована металним вратима и прозорима и опасана бодљикавом жицом. У њу се не може ући без посебног заказивања код команде КФОР-а. Могуће је само до ње доћи (уз обавезну пратњу УНМИК полиције) и погледом је помиловати споља, где се још њена јединствена лепота огледа. Тако је та лепота небеска утамничена на почетку трећег миленијума хришћанства, у „модерној, демократској и напредној“ Европи. Кад ће Богородица Љевишка поново пропојати, кад ће у њој замирисати благоухани мирис тамјана и осветлити је лелујави пламичак кандила и воштаница, тешко је предвидети. Али вера нам говори да ће тај дан доћи. Ко ће га дочекати – Божија је тајна. Наша је молитва свемогућем Богу да то буде што пре. Амин, Боже дај.

Епископ рашко-призренски
и косовско-метохијски
+АРТЕМИЈЕ

INSTEAD OF A FOREWORD

DIVINE BEAUTY IMPRISONED

We are looking at the third edition of the monograph *The Virgin of Ljeviša*. The previous editions written by eminent authors, men of letters, science and profession, presented not only the chronicle of the Prizren church dedicated to the Dormition of the Holy Virgin, but also the time of its centuries-long presence.

In this edition, everything remained the same as in the previous ones, but for the church itself. The things changed very much after the tragic events of Kosovo and Metohija over the past eight years, requesting another chapter to be added to this edition – a chapter describing the anguish and desecration of the church of the Virgin of Ljeviša by Albanian criminals and extremists during the horrifying pogrom in March of 2004, under the rule of UNMIK and the "protection" of KFOR. Once again, same as many times before during its history, the church of the Virgin of Ljeviša symbolized a hard lot of the Serbian nation in Kosovo and Metohija, and beyond.

To comprehend the scope of the contemporary tragedy, we ought to, at least in passing, remind ourselves of and look at the former events associated with the church of the Virgin of Ljeviša.

In spite of all tempests and gales of the history that the Serbian nation and the Serbian Orthodox Church were put through over centuries, in the royal city of Prizren a true witness was preserved of all sufferings and distress that like hailclouds gathered from time to time over the entire Serbia, Kosovo and Metohija in particular, beginning with the first, famous and glorious, Battle of Kosovo in 1389, and until today. In spite of the centuries-old wounds on it, this witness endures today still testifying for everyone who has eyes to see, ears to hear, and heart to understand its words and the messages it communicates. That witness is a temple – the church of the Virgin of Ljeviša, a memorial of Stephan Uroš II King Milutin, rebuilt by his order on the foundations of an old Christian house of prayer in 1306 and 1307.

The church of the Virgin of Ljeviša is the only preserved town church dating from the Middle Ages, which is even today a true jewel among the memorials of the Nemanjić

dynasty. The Ljeviša church, same as the entire Serbian nation, has had hard and tormented history. It used to be a residential church of the Bishops and, subsequently, of Metropolitans of Prizren. Both its magnificent architecture and fresco paintings charmed and won over any visitor, either domestic or a foreigner, either a Christian or a heterodox, as testified by the inscription in Arab language by Hafiz, a Persian poet and travel accounting writer, written in the outer narthex of the temple, reading: "The pupil of my eye is a nest for this beauty of yours".

However, this beauty of the Ljeviša church was not powerful enough to deter many conquerors and occupiers with barbarian instincts from harassing it. Thus, sometime in mid-18th century during the Turkish rule, the church of the Virgin of Ljeviša was, as the oldest and the most respectable church of Prizren, transformed in a mosque. Based on historical facts and records made on liturgical books, it is certain that from 1756 on, Christian chanting could be heard no more in the church. There is an assumption that the church may have been turned into a mosque soon after Prizren was occupied by Turks in 1455.

After the church was restored to serve as a mosque, the Turks referred to it as Atik (old) mosque, and Juma mosque since they prayed while bowing there on Fridays. That is why, over time, this church, dedicated to the Dormition of the Virgin, became to be called Saint Petka by Christian population, forgetting even its true patron saint.

Only after Prizren was liberated in 1912, the mosque was restored again into an orthodox house of prayer, and in 1923 the Moslem minaret that had formerly been built up the bell tower was removed. After the World War II, extensive preservation and restoration works performed from 1950 till 1953 recovered the church's former appearance.

Besides the liturgical services performed in the then existing central congregation church of Saint George in Prizren, as well as in some ten smaller churches in Serbian Podkaljaja, liturgical services were also served in the church of the Virgin of Ljeviša as well, such as for the feast of the Dormition of the Holy Virgin and on the day of Saint Petka. On these days, orthodox Serbs of Prizren and its surroundings gathered under its magnificent vaults while the figures of Saints watched them from icon-covered walls, and melodious chanting of students of the Saints Cyril and Methodius's Theological School of Prizren echoed.

This pious tradition was discontinued in June of 1999 with the pursuit and oppression of the Prizren Serbs. There was nobody else to come either to the Ljeviša church or to other churches of Prizren. Only the monastery of Holy Archangels, with its monks, continued to light. When the German troops of KFOR arrived, the church was locked and encircled with barbed wire. For a time, KFOR rendered some physical protection to the shrines of Prizren. Until March of 2004. But then – they failed then, and surrendered them together with a small number of remaining Serbs in Prizren to the mercilessness (as for mercy, there was none) of Albanian criminals who have not left upright anything that was orthodox and of Serb origins. Throughout Kosovo and Metohija, and Prizren in particular,

the pogrom was horrible not only over harmless and defenseless people but also over our shrines. They were all burnt down, ruined, and desecrated. Among them, the church of the Virgin of Ljeviša, too. The church was put to fire from the inside, the altar area was desecrated, and the Holy Table was broken into pieces. The frescoes, masterpieces of famous masters Nikola and Astrapa were damaged to a great extent. They were blackened by the smoke coming from the tires that were put on fire inside the church, and some were even physically destroyed by hands of criminals, such as the famous fresco of the Virgin on the south pillar, dated from the 13th century.

The church is now shackled with metal doors and windows and girded with barbed wire. It cannot be entered but with a special approval of the KFOR Headquarters. It can only be approached (under obligatory escort of the UNMIK police) and caressed with a glance of eye on the outside where its unique beauty is still mirrored. Thus this divine beauty exists imprisoned at the beginning of the third millennium of the Christianity, in "modern, democratic, and progressive" Europe. It is difficult to say when the church of the Virgin of Ljeviša will again echo with chanting, and when the sweet scented odor of incense will begin to scent in it again, and when a swaying flame of icon lamps and wax candles will illuminate it again. But, our faith reassures us that the day will come. Who will live to see it – it is known only by the Lord. We plead with God Almighty this to be sooner. Amen, may God grant it.

Bishop of Raška and Prizren
and of Kosovo and Metohija
+ARTEMIJE

2. *Изглед цркве са југоистока.*

Church. View from the south-east.

1. *Изглед цркве са запада.*

Church. View from the west.

БОГОРОДИЦА ЉЕВИШКА

Драга Панић

ИСТОРИЈА И АРХИТЕКТУРА БОГОРОДИЦЕ ЉЕВИШКЕ

Зеница ока моīа шеби је īнездо

У неко далеко време, можда убрзо после оних година када је моћна војска султана Мехмеда II ел Фатиха, освајача Цариграда, покорила више градова Србије а међу њима и Призрен, у цркву Богородице Љевишке ушао је непознати путник са Истока. Засењен њеном лепотом застао је за тренутак, а затим китњастим арапским писмом (сл. 7) забележио горњи стих подно једне фреске у трему, пазећи добро да не озледи ниједну фигуру тог чудног, њему туђег, ненадно виђеног живописа. Странац песник, а то је свакако био, није се трудио да одгонетне компликовану теолошку садржину љевишких фресака, нити је пред њима могао доживети религиозно узбуђење верника којима су биле намењене. Његово дивљење морало је бити слично оном што га данашњи човек — и сам недовољно упућен у тајне хришћанске симболике — осети у сусрету са звонким бојама ових старих слика, с хармоничним ритмовима њихових облика, свежином крепких сугестивних ликова, са вешто грађеним композицијама оплемењеним хуманошћу, уверљивом и снажном.

Понесен сјајем љевишког сликарства учени источњак богата духа, са истанчаним осећањем за лепо ван граница времена и простора, који нам се и данас чини тако близак — много ближи но да нам је оставио своје име — издигао се изнад обичаја и закона своје земље и своје религије и узбуђен одао искрено признање правој уметности.

Одао га речима уметника, почетком једног дистиха највећег персијског лирика, Хафиза, као отпоздрав непролазној радости:

„Зеница ока мога теби је гнездо,
(почасти нас уласком, ова је кућа твоја)“[1]

(Хафиз, ? — 1389)

ГРАД ПРИЗРЕН У СРЕДЊЕМ ВЕКУ

У поткриљу Шар-планине, на стрмим терасастим падинама њених крајњих северозападних огранака, једном својом страном лежи стара живописна варош Призрен, која се затим преко многих мостова Бистрице спушта ка северу, у пространо отворено поље. С југоистока њом доминира моћна, оштро издигнута висораван — са које се могао имати поуздан преглед свих варошких прилаза — носећи самом ивицом свога обима бедеме снажног турског утврђења, Каљаје, подигнутог на темељима ранијег средњовековног града.[2] Западно од вароши, према албанској граници, иза става Бистрице и Белог Дрима, надносе се над хоризонтом тамни масиви Паштрика и Коритника.

Најстарија грађевина ове вароши, црква Богородице Љевишке,[3] одавно затворена у чвор уских кривих улица на десној обали реке, данас се из њих пробија само својим звоником и куполама, кршећи обруч мркоцрвених кровова око себе. Њу је на остацима једне старе базилике „поновио от самого основанија" краљ Милутин Немањић 1306/7. године, како је забележено у рељефној траци натписа од опеке на спољној страни централне олтарске апсиде.[4] Упорни сведок динамичне прошлости града, црква је и сама постала део његове богате историје. Пролазећи у свом дуговечном трајању кроз различите епохе, мењајући господаре, облике и имена, она је често својим постојањем утицала на догађаје којима би се могле испунити многе странице опширне, ненаписане призренске хронике.

Овоме граду било је тешко прићи, а из њега се само с великом војном снагом смело помишљати на даља освајања. Заклоњен, увек на периферији држава у чијим се границама налазио, Призрен ипак није био забачено место.[5] Кроз

њега су водили путеви који су га спајали и са Западом и са Истоком: долином Дрима преко Скадра био је повезан живим каравански саобраћајем са Приморјем, одакле су допирали одјеци медитеранске културе, а топле морске струје блажиле поднебље плодне Призренске жупе; даље, на исток, ишао је пут преко меких брежуљкастих ланаца за Косово, рачвао се затим у више праваца — према Београду, Нишу, Ћустендилу, Скопљу, спуштајући се јужним краком на стари римски друм Via Egnatia, који је преко Солуна водио право за царску престоницу.[6]

Захваљујући свом изванредно повољном географском положају, Призрен је од давнина био насељен. Претпостављало се (мада се у новије време ово мишљење оспорава) да је подигнут на месту где се некада налазио римски град Theranda.[7] Антички споменици — жртвеници и надгробне плоче — нађени овде у секундарној употреби, сведоче о постојању римског насеља на терену данашње вароши или бар негде у њеној најближој околини.[8]

Подаци које пружају историјски извори и сачувани материјални остаци из периода византијске владавине потврђују да се живот у овоме граду није гасио. Први најчешће говоре о промењивој срећи Византинаца у сталној борби са Словенима који су угрожавали северне покрајине царства чијем је подручју припадао и Призрен све до првих година XIII века[9]; други, задирући дубоко у прошлост, до рановизантијске, јустинијанске епохе (па и дубље), указују на постојање старог хришћанског светилишта на тлу данашњег здања Богородице Љевишке.[10]

Један од најранијих докумената који баца јачу светлост на древну повест Призрена и његове цркве јесте хрисовуља цара Василија II, издата 1019. године, којом се регулише стање охридске архиепископије после пропасти Самуилова царства.[11] У њој се међу осталим градовима помиње и Призрен као седиште епископа. Из повеље се не види при којој се цркви налазила епископска резиденција, али се с разлогом веровало да је то била стара базилика, чије је постојање накнадно утврђено на месту садашњег храма.[12] На ово је указивао и један каснији извор, хрисовуља Стефана Дечанског, којом краљ, поред нових прилога, потврђује очевој задружбини „епископији призренској на Левиши" све што је држала „од века", а што су јој даровали „древни цареви, родитељи и прародитељи краљевства ми".[13] Древним царевима су, знамо, у нашим споменицима увек називани страни владаоци.

Са снажењем младе српске државе византијске земље све чешће постају циљ завојевачких похода првих Немањића. Тако је већ у једном Немањином краткотрајном продору на југ, око 1190. године, поред Скопља и неких места у области Сруме страдао и Призрен „да не оста ни камен на камену који се не поруши", како то, преувеличавајући, каже Немањин биограф.[14] Почетком XIII века овај град је у рукама Бугара, и у његовој катедралној цркви уместо грчког столује бугарски епископ, потчињен непосредно архиепископу у Трнову. Али не задуго. У другој деценији XIII столећа, Призрен се већ налази у држави Нема-

њиног сина краља Стефана Првовенчаног.[15] За ослабљену и осиромашену Византију, у чијој су престоници тада газдовали Латини, Србија постаје нови противник с којим се морало рачунати. Мир је често плаћан великим уступцима, а на немањићком двору појављују се повремено византијске принцезе као залога за безбеднији живот на северним границама царевине.[16]

За политичком уследила је ускоро и црквена самосталност. Никејски цар и патријарх посвећују Саву Немањића 1219. за првог архиепископа аутокефалне српске цркве. Реорганизација црквене управе коју он одмах спроводи изазвала је оштре протесте код поглавара охридске цркве, ученог архиепископа Димитрија Хоматијана, који је добро сагледао далекосежне последице Савиних реформи. Упућујући му познато писмо у којем га назива само „пречасни међу монасима", он му пребацује што га је „љубав према отаџбини заробила и . . . претворила испосника у вршиоца и управитеља земаљских послова", што се „упустио у светске бриге и у светско славољубље, почео да учествује у гозбама, да јаше коње најплеменитије пасмине, лепе, окићене заставама . . ." — тако је, каже, бар он чуо да се прича — а затим што је „зажелео и достојанство јарарха, отишао не знамо куда и добио наједанпут то достојанство, те се вратио у отаџбину проглашујући се величанствено архијерејем Србије". „Па још ако је и то истина — узвикује срдито Хоматијан — да си затекао епископа канонски постављеног, оног у Призрену, и да си га тирански из епископије избацио, нагнавши га, јадника, да дâ оставку, наравно да би се, под изговором оставке, зло сматрало слободним од одговорности, а да си уместо њега поставио тамо онога који је теби по вољи, онда си излио на себе гнев канона, боље рећи гнев бога због гажења канона".[17]

Хоматијанова је срџба разумљива и разложна. Од тога доба призренска епископија је била дуго изгубљена за охридску, грчку цркву.

У XIV веку Призрен се нагло развија и постаје један од најзначајнијих градова средњовековне Србије. Познат пре свега као трг — „mercato" како су га Дубровчани називали, насељен домаћим и страним трговцима, Призрен је, слично осталим тада још малобројним варошима, био отворен град.[18] За време ратних пустошења становништво се повлачило у оближња утврђења: над самом вароши постојао је од давнина Призренски град (на месту данашње Каљаје), а даље за овим, у клисури Бистрице, уздизао се на живој литици Горњи град или Вишеград, у чијим је зидинама заклоњена црква Св. Николе била намењена „у дан напасти" смештају катедралне ризнице.[19]

Када би завладао мир призренским путевима стизали су трговци из удаљених крајева Средоземља — Италије и Грчке, из Бугарске, са обала Јадранскога мора. Жив промет је успостављен нарочито с Дубровником и Котором. Дубровчани су у Призрену имали јаку и врло утицајну трговачку колонију са добро

организованом управом, представницима власти и судства, са обезбеђеним, уговорима потврђеним привилегијама.[20] Изузетно свечан изглед добијао је град у дане сајмова, чувених призренских панађура, одржаваних четири пута годишње о великим празницима. Тада је свако смео слободно да тргује, и Грк и Латин, дужник и поверилац; а ако би се ко усудио да заметне кавгу или да потегне мач или нож из корица, имао је да плати краљу велику глобу — стоји забележено у повељи Богородице Љевишке.[21] Неометана трговина на сајмовима била је загарантована прописима. Од ње су имали користи и владар и црква.

Овај богати прометни град, који у доба економског процвата кује и сопствени новац,[22] дуго је био познат по својим врсним занатлијама, организованим у дружине са старешинама — протомајсторима на челу.[23] У њему се много и ужурбано градило.

А жеља да се у Призрену остави задужбина била је оправдана. Ако је уз то зграда старе катедрале била порушена, или из било којих разлога није одговарала потребама епископске столице и главног градског храма (чија је улога морала бити истакнута и положајем и изгледом), онда је разумљиво зашто је Милутин, ктитор и приложник многобројних цркава и манастира, баш овде подигао једну од првих својих великих сакралних грађевина у земљи.[24] Његовим примером поћи ће ускоро и остали побожни дародавци — владари, властела — свако према својим могућностима.

Од властелинских цркава тога доба, подигнутих у самој вароши или ближој околини, издвајају се: својим хармоничним пропорцијама и декоративним фасадама грађеним каменом и опеком, мала црква Св. Спаса, задужбина Младена Владојевића,[25] издигнута високо над стрмом обалом реке, и цркве у Мушутишту и Речанима, чије фреске сведоче да су тада и сликари скромнијих споменика били спретни мајстори и да њихов рад није далеко заостајао иза дела владарских живописаца.[26]

Око средине XIV века Призрен постаје једна од престоница царевине.[27] У то време, недалеко од вароши, у клисури Бистрице под Вишеградом, цар Душан подиже свој мраморни маузолеј, храм Св. Арханђела, који је по скупоценом материјалу, монументалним размерама, по раскошном мозаичком поду — убрајаном од каснијих летописаца у једно од чуда средњовековне српске уметности[28] — бацио у засенак и саму призренску катедралу.

И цео тај златни век Призрена — та необична пословна, уметничка, црквено-организациона, управна активност, која је град довела до највишег успона — трајао је једва седам деценија. После распада царства Призрен губи некадашњи значај и нагло опада. Надирање Турака и метежи у земљи мењају правац дубровачке трговине. Снага главне призренске артерије пресахњује. Већ 1433. град се помиње као безначајно насеље у које Дубровчани више не залазе.[29] У суботу, 21. јуна 1455. године запосела га је војска Мехмеда II Освајача.[30]

КРАЉ МИЛУТИН И ВИЗАНТИЈА

Када је на сабору у Дежеву 1282. године примио са свим почастима престо од старијег брата Драгутина — који је, ако је веровати сведочанству биографа, архиепископа Данила II, због несрећног пада с коња морао да абдицира[31] — Милутин је био млад владар. Уз то као други син Уроша I и краљице Јелене Анжујске, он није од детињства припреман за тешке дужности владара немањићке државе. Па ипак, Милутинова је владавина од самог почетка обележена успесима, који у његовој снажној личности откривају енергичног и вештог ратника, спретног државника и проницљивог дипломату.

Исте године по преузимању власти, Милутин у моћном залету продире на југ и осваја византијске крајеве у Македонији: „. . . оба Полога са њиховим градовима и са облашћу, и град главни Скопље, потом Овче Поље и Злетово и Пијанац. Такве све земље узе у почетку доласка (на престо), и приложи ка држави отачаства свога, и славу и богатство такве државе измени у богатство и славу своју, велможа и народа свога“ — пише краљу одани архиепископ Данило.[32]

Успеси се нижу и даље. И поред византијских противнапада, Милутин проширује јужне границе, плени Струмску и Серску област, спушта се чак до Крстопоља и — по први пут у историји средњовековне српске државе — избија на Јегејско море.[33] Затим га видимо на северу, у борби с браничевским властодршцима Драманом и Куделином; с кнезом Шишманом, господаром Видина; у дипломатској акцији с Татарима, којима из страха од тадашње њихове силе шаље као таоце „вазљубљеног сина свога Стефана . . . са великоименитом властелом земље српске“.[34]

Сви ови тако добро познати догађаји збили су се у првом, ратничком периоду Милутинове владавине. Промене настају на самом крају XIII века, после краљевог измирења са Византијом.

Малаксала, економски исцрпена Византијска империја, опкољена непријатељима који су јој са свих страна подривали темеље, а брањена невеликом војском, изгубила је моћ и углед који је имала под енергичном управом Михаила VIII Палеолога, ослободиоца Цариграда. Његов наследник Андроник II — заслужни покровитељ уметности и науке — није показао довољно смелости за крупније државничке потезе. Налазећи се у изузетно тешким приликама био је принуђен да прихвати равнији пут, пут помирљиве, дефанзивне политике која се могла водити само уз огромне уступке и одрицања.[35] После неколико пораза, уверен да је оружјем немогуће покорити ратоборне северне суседе, Андроник нуди Милутину трајан мир загарантован браком с порфирородном византијском принцезом. Рашки суверен прихвата ову ласкаву понуду, која ће земљи донети многе благодети, мада ће имати и своје опасно наличје: велико незадовољство властеле навикнуте на дугогодишње збирање грчкога плена.[36]

Пошто комбинације с удајом сестре, удовице Евдокије, нису успеле, цар се одлучује на највећу жртву — до тада већ трипут жењеном рашком краљу, нуди руку своје петогодишње кћери Симониде. И цар и краљ желели су из овог брака да извуку што више користи. Вођени су дуги и заморни дипломатски преговори. Византијски посланик, будући велики логотет Теодор Метохит — истакнути књижевник и царев одани пријатељ — који је тим поводом пет пута с пратњом долазио Милутину на двор, оставио је о свом путовању драгоцен извештај, чије странице, и поред претенциозног, накићеног стила ученог Византинца, говоре много о самом краљу, српској властели, о раскоши на двору, дворском церемонијалу.[37]

Његов опис првог сусрета с Милутином, иако обојен осетном иронијом, карактеристичном у оно време и за остале текстове византијских писаца када је реч о „варварским“ суседима, тако је уверљив да звучи као непосредни писани коментар ктиторских портрета на зидовима немањићких задужбина. „И сам краљ — наводи Метохит — беше веома лепо украшен накитима. Око тела имао је више накита од скупоценог камена и бисера, колико је год могло да стане, и сав је трептао у злату. Цео дом блисташе свиленим и златом украшеним намештајем. Укратко речено све беше удешено по ромејском укусу и по церемонијалу царског двора.“ И када затим заједљиво закључује: „Покушало се пешке надметање с лидијском двоколицом, али се ипак надметало“,[38] не греши много, јер је Милутин у свом сјајном краљевском орнату заиста јако личио на цара у Метохитовој ромејској домовини.

Споразум о браку коначно је склопљен. У пролеће 1299. царска свадбена поворка зауставила се у Солуну. Мала Симонида, праћена свечаном свитом, послата је према граници. Негде на Вардару измењани су таоци, а краљ је пошао у сусрет невести. „Скочио је с коња и клекао пред њу, да би је дочекао не као

супругу, него, тобож, као господарицу", коментарише овај догађај други Византинац, историчар Пахимер.[39]

Цариградског василевса скупо је стајао овај мир. Милутин је касније нарочито истицао како му је таст Андроник уз Симониду дао „у мираз" и све земље које је пре тога „мачем освојио".

Последице споразума с Византијом и нове политике осетиле су се у другом делу владавине овог славољубивог Немањића, за којег архиепископ Данило поносито каже „да се није могао са њиме упоредити ни један од његових околних царева у слави и богатству његову".[40]

Када су се спољна непријатељства стишала, опасност се јавила изнутра. Краљ Драгутин, штићеник угарског двора и присталица западњачке политике, који је после абдикације држао управу над северним српским земљама, сматрао је своје синове легитимним наследницима немањићке круне. Надмоћност Милутинова претила је да осујети његове планове. Међу браћом избија сукоб, који се претвара у дуготрајну борбу, с повременим затишјем и нерешеним исходом. Мучно питање наслеђа лебдело је дуго над рашким престолом,[41] изазвавши касније и суров обрачун Милутинов са сином Стефаном, будућим краљем Дечанским.

„Пошто је све ово било, што смо указали — прича у Милутиновој биографији Данило — живео је овај у миру и безметежности, а замке гордих и мреже величавих против њега прођоше као и снови ономе који устаје, и угасише се све непријатељске победе, а мир и тишина процвета у његову отачаству."[42] Ако Данило и претерује, јер, као што знамо, мир и тишина никада нису дуго цветали на овим странама, Милутин је, ипак, у другом делу своје владавине могао више времена да посвети сређивању унутрашњих прилика.

Нагли привредни напредак убрзан отварањем нових рудника и интензивним развојем трговине, јачао је снагу земље и њеног владара. Високи приходи омогућили су краљу да држи најамничку војску којом је бранио проширене границе и изнуђени мир.[43] Главни његов савезник била је црква у чијој је моћи, угледу и богатству налазио снажну противтежу непријатељски расположеној властели. Зато је он црквена имања знатно умножио и обилним привилегијама обдарио.

Штедри приложник, Милутин, био је по речима Даниловим и „ненасити зидатељ божаствених цркава, и не само зидатељ, но и палих обновитељ". Он је подигао више цркава и манастира него сви Немањићи пре њега заједно.[44]

Богата градитељска активност Милутинова, отпочета ускоро по измирењу с Византијом, претвара се у последњој деценији његове владавине у праву „манију зидања", као да је желео све порушене и напуштене цркве које је у земљи затекао из темеља да обнови. И не само у својој земљи. У свим већим центрима православља — у Цариграду, Солуну, на Атосу, у „светоме граду" Јерусалиму

— зидао је задужбине и уз њих монашке келије, одбрамбене пиргове, дворове, болнице, странопријемнице. Стару Немањину цркву манастира Хиландара "разрушио" је, да би на истом месту саградио нову, већу; у Призрену је подигао цркву Богородице Љевишке; у Скопској Црној гори Св. Никиту; Св. Ђорђа у Старом Нагоричину код Куманова; малу цркву Јоакима и Ане у Студеници; на Косову Бањску и Грачаницу, и низ других о којима нам је понекад остао само спомен. И све је те цркве издашно обдарио „многоразним приносима", земљама и селима, иконама, сасудима, скупоценим одеждама и књигама.[45] Огромно благо било је сабрано под окриље цркве; ктитор је могао да буде спокојан да са те стране неће бити употребљено против њега.

Истовремено са заузимањем византијских крајева и успостављањем пријатељских и родбинских веза са цариградским двором, у српским земљама отпочиње историјски процес у супротном смеру: свестрани византијски утицај шири се интензивно према северу и осваја земље освајача. Продор тог утицаја осетио се у систему државне управе, у законодавству, уређењу судства и финансија, а нарочито се испољавао у прихватању грчких термина и титула.[46] Дворски живот и обичаји прилагођавају се са великим амбицијама грчком духу и „ромејском укусу".

Нови талас византинизације снажно је захватио и црквену уметност. Сусрет са споменицима затеченим у припојеним јужним областима, убрзана циркулација између српских и византијских религиозних центара, и уопште културно-верска политика и краља и клира окренута према православном Истоку, учинили су да се тај процес изврши нагло, без уобичајене постепености. Док се у сликарству, и раније блиском византијским ликовним формулама, испољио у уношењу многих стилских и тематских новина, у градитељству је значио напуштање основних облика такозване рашке школе, формиране под јачим утицајем Запада, и прихватање нове архитектонске концепције, карактеристичне за споменике Истока. Нова је била и композиција зграде и начин градње и материјал којим се градило. Иако једна од првих Милутинових цркава у земљи, призренска епископија Богородица Љевишка већ показује зреле форме те нове градитељске школе, која ће у последњој краљевој задужбини, у Грачаници, достићи врхунац, премашујући лепотом, оригиналношћу и слободом конструкције све своје византијске узоре.

ЛЕТОПИС ПРИЗРЕНСКЕ КАТЕДРАЛЕ

Док историју призренске катедрале до Милутинове обнове осветљавају само оскудни подаци допрли до нашег времена као периферни одсјаји далеких збивања повезаних најчешће са прошлошћу града, рана повест краљеве задужбине добро нам је позната, што није случај са већином наших средњовековних споменика. Поред ктитора, Стефана Уроша II Милутина, и године подизања 1306/7, остало је забележено име и савременог призренског епископа Саве (потоњег архиепископа српског Саве III, сл. 4 и 6), под чијим је надзором црква подигнута или бар већим делом довршена, и његовог претходника на епископској столици, „смерног“ Дамјана, који се такође при обнови трудио,[47] и двојице протомајстора, Николе и Астрапе, архитекте и сликара Богородице Љевишке. Сви ови подаци сачувани су на самом споменику, у натписима на фасадама и унутрашњим зидовима цркве. Треба им додати и она историјска сведочанства која пружају портрети српских архиепископа и призренских епископа у трему,[48] као и ликови Немањића насликани у припрати.[49]

Милутин „благоверни . . . самодржавни, светородни и благочастиви краљ свих српских и поморских земаља“ није пропустио да у тим натписима нагласи своје директно порекло од „светога Симеона Немање“, нити да се похвали новим

сродством са грчким царем „кир Андроником Палеологом“. Као некада Стефан Првовенчани тако и овај другорођени краљевски син помиње у свакој прилици претке Немањиће у правој линији до родоначелника династије, како би тиме истакао своје право на рашки престо. У интитулацијама многобројних задужбинских повеља, у ктиторским натписима, понавља он то из године у годину, да би коначно, на крају живота, своје тежње оликотворио у Грачаници, у композицији породичне генеалошке лозе, чија је идејна структура први пут била јасно исказана већ у живопису Богородице Љевишке.

Када се одлучио да обнови стару призренску катедралу, Милутин је повељом потврдио и умножио њене земље и њена права. Отуђена имања поново је „изнашао“ са епископима Дамјаном и Илијом и вратио цркви све што јој је „од века“ припадало и како је „од испрва“ било. Бригу о својој задужбини није никада напуштао; напротив, даровао јој је многе прилоге и касније, под архиепископима Савом III и Никодимом.

Ктиторова повеља није сачувана, али је све ово записано у хрисовуљи Стефана Дечанског из 1326. године, којом је краљ, придружујући се и сам очевом завештању, допунио епископска добра новим селима и повластицама.[50] У хрисовуљи се још помиње и црквена ризница, са књигама и сасудима, у оно време снабдевена многим драгоценостима; и „чудотворни образ Пречисте“ — неки нарочито поштован Богородични лик, можда велика престона икона — пред којим је горело „неусипно“ кандило за чији су вечни пламен одвајана средства од прихода са панађура на дан Рођења Богородичиног.[51]

У цркви са бурном прошлошћу какву је имала призренска катедрала, није могло ништа истрајати од богатог и разноликог првобитног инвентара. О многобројним предметима који су некада красили њену унутрашњост и служили потребама богослужења, остали су само случајни, скромни, писани трагови.

За владе цара Душана, у време проглашења патријаршије 1346. призренски епископ добија чин митрополита.[52] Од тада се Богородица Љевишка обично помиње као „митрополија призренска“ и тај ће се назив задржати и после турског освајања Призрена, забележен у бројним записима на маргинама богослужбених књига.[53]

1. *Натпис крај лика Симеона Немање.*

An inscription near the potrait of Simeon Nemanja.

Летопис цркве, све сиромашнији идући крају XIV века, настављају у неуједначеним интервалима малобројни гробни натписи, од којих онај у наосу из 1387 — на плочи Тодора, сина Жегра номика, прекривеној брижљиво резаним словима сложеним у компликоване орнаменталне низове — опомиње вернике, по средњовековном обичају, на пролазност овоземаљског живота; или неупадљиви, невештом руком у фреско-малтер угребани текстови са датумима упокојења љевишких црквенодостојника, убележени зато да би се знало када им ваља помен читати. Последњи од свих датованих текстова, један што наводи смрт архиепископа, односно митрополита призренског Михаила, потиче из 1453. године.[54]

Три пуна столећа, омеђена срединама XV и XVIII века, представљају тамни период историје Богородице Љевишке. У том међувремену десио се један крупан догађај који је изменио судбину ове знамените краљевске задужбине: под новим турским господарима, најстарија и најугледнија призренска црква преобраћена је у џамију. Није нам познато када се то догодило. Једно је само извесно: од 1756. у цркви се више није чуло хришћанско појање. Те године непознати протопрезвитер забележио је свој тужни ламент на пергаменту старог љевишког поменика: „О жалости што дочека лето, које лето! А сад Турци у тај храм клањајут с' а христиани не пуштајут".[55]

Има довољно оправданих претпоставки да је црква могла бити преобраћена у џамију ускоро по заузимању Призрена 1455. године[56]; а има исто тако и других, супротних, на основу којих се досад с разлогом сматрало да је „митрополија призренска Богородица Левишка" служила као хришћански храм још 1592.[57] Уосталом, колико је времена протекло од уласка освајачке војске у Призрен до претварања цркве у муслиманску богомољу и није толико битно. Далеко су значајније последице тог догађаја.

Да би је прилагодили захтевима својих верника и својих молитава, Турци су током времена извршили на згради знатне преправке: многи отвори су зазидани, зидови омалтерисани и споља и изнутра, звоник претворен у минаре. У унутрашњости цркве подигнут је на југоистоку михраб; простор испред њега ослобођен је рушењем двају стубаца (од којих је један подржавао велику централну куполу), а угрожени сводови ослоњени су о несигурну, накнадно изграђену дрвену конструкцију. Од свега је ипак најтеже настрадао живопис. Требало га је коначно уклонити испред очију муслиманских верника, јер креч којим је претходно био премазан, није се лако хватао за глатку површину исликаних зидова. Фреске су зато изубијане оштрицом неког тешког сечива, па тек онда омалтерисане. Под силовитим и честим ударцима нестали су потпуно — отпали и здробљени — сви осетљиви делови живописа: они што их је пре тога дуго натапала влага са запуштених кровова, са којих је давно скинуто старо олово, а затим и остале сликане

површине недовољно везане за своју чврсту зидну подлогу. Једино су остале оне фреске које су одолеле разорним снагама и времена и људске руке, само прекривене мрежом белих, оштро засечених дубоких убоја.

У XIX веку кроз Призрен су прошли многи страни путници, научници и путописци, међу којима и Гиљфердинг, Макензијева и Ирбијева, Јастребов, прибирајући о њему низ драгоцених сведочанстава и података, али затечено стање призренске цркве-џамије ниједном од њих није давало повода за поетско усхићење некадашњег путника са Истока. Они је углавном помињу узгред, као грађевину којој ни сами муслимани не поклањају довољно пажње.[58]

Ипак, ни тада она није била сасвим заборављена. Једна већа оправка изведена 1858. године, о којој говори турски текст на мермерној плочи уграђеној на северној страни трема,[59] продужује век старој призренској катедрали.

Турци су је звали Атик (стара) џамија и Џума џамија,[60] пошто се у њој клањало петком. Због тога је, временом, ову цркву посвећену Успењу Богородице и хришћанско становништво стало називати Св. Петка, заборављајући чак и њеног правог патрона.

Тек по ослобођењу Призрена 1912. џамија је поново постала православна богомоља, а 1923. са звоника је уклоњено дозидано минаре. Сем тих, никакве знатније измене на згради нису вршене све до 1950—53. када је обимним конзерваторским и рестаураторским радовима враћен цркви њен негдашњи изглед.[61]

НАТПИС С ИМЕНИМА МАЈСТОРА МИЛУТИНОВЕ ЗАДУЖБИНЕ

Када је лета 1953. године у цркви Богородице Љевишке откривен дугачак, делимично очуван натпис поред фигуре пророка Јакова на првом јужном ојачавајућем луку у ексонартексу (црт. 2), највећу пажњу привукли су редови са именима градитеља и сликара.[62] Појава ових имена исписаних два пута у целини, на видном месту крај самог улаза у храм, са титулом протомајстора испред сваког и афирмацијом да су они цркву зидали и иописали, била је сасвим неочекивана. У то време, почетком XIV века, уметници су тек бојажљиво излазили из анонимности, упли ући своје иницијале или орнаменталним словима исликана имена у декоративне траке, најчешће на одећи и оружју светих ратника. Прави је изузетак, и то не само за своје доба, представљао познати натпис у стиховима над улазом у цркву Спаситеља у Верији, из 1315. године, у којем сликар Калиергис самохвалисаво истиче да је „најбољи сликар у целој Тесалији".[63]

Вероватно да је неуобичајени, лаицизирани текст у Богородици Љевишкој, који уз имена протомајстора помиње даровање хране и пића у одређеним количинама, и допринео да се његов смисао у целости веже за уметнике и протумачи као документ о потврди њихових права.[64]

Да би се добило адекватније тумачење текста, било је потребно приступити детаљнијој анализи садржине, која је пре свега захтевала поновно враћање његовом читању:

(В)сако настоѥщеѥ и грѧдѫщеѥ врѣмѥ годи
щ' зимь и лѣт ꙋ тѣхь всѣх врѣмень
що ѥ дар(оваль) ѣ господинь всаки дьнь тѣх дны
да сѥ даѥ мѣрьтигь на порьтꙋ всакы мѣ
сѥць по .д҃. кьбль .в҃. кьбла пшеничнѥ мꙋ
кѥ а прѣпростѥ мꙋкѥ дрꙋга .в҃. кбла нь

тѣхьзи кьбль мѣсечних конми є ꙇдавано
николѣ протомаисторꙋ и астрапꙋ протом
аисторꙋ (на) васаки мѣсець чьбрь питиа тьге
ре чьбрь мѣсечни николинь и астра
пинь коѣ сꙑ црькьвь зидала и пописала
и на .в҃. мѣсеца тѣмьгере кбломь кбль со
ли . . . за . . . ві҃ . . м . . . кв . . .

Текст је почињао нешто већим, истуреним црвеним иницијалом (од којег се распознају само трагови) и као какав развијени свитак исписан белим словима на плавој основи спуштао се вертикално поред фигуре пророка. Већ самим изгледом подсећао је на препис неког документа издатог на пергаменту. Судећи по

2. *Текст у спољној припрати* који помиње протомајсторе Николу и Астрапу.

A text in the exonarthex mentioning the master craftsmen Nikola and Astrapa.

типу слова, писала га је сродна али не иста рука која је избележила бројне натписе изнад ситних сцена и фигура у егзонартексу.

Основне податке за разумевање текста садржи почетак четвртог реда: „да се дає мѣрьтигь на порьтѹ“. Израз „давања на порту“, „давање на врата“ тј. дељење милостиње,[65] налази се у неким нашим средњовековним повељама, али без ближег објашњења, као нешто што се подразумева, што је већ уобичајено или неким другим актом прописано.[66] Потпунију, праву слику о значењу тих речи пружају типици — црквени устави — које су ктитори имали права да издају приликом оснивања ктиторије.[67] Ови устави су прописивали, често до танчина, поредак у манастиру, почевши од правила за обављање богослужења, до начина живота калуђера и њиховог односа према спољњем свету.[68] Већина их је садржавала и одредбе које се односе на каритативну улогу црквених институција. Тако се у многим типицима, нарочито византијским, издатим за велике царске задужбине, помињу болнице, странопријемнице, азили за старце, а скоро сви имају поглавља посвећена расподели хране сиротињи на вратима. Од богатства и угледа манастира зависило је хоће ли се храна (реч је најчешће о хлебу) делити свакодневно или само у одређене дане и у којим количинама. Приликом већих празника и разних годишњица — храмовне славе, свечаних процесија, затим у време одржавања помена ктиторима, члановима њихове породице и осталим доброчинитељима — обично се поред хлеба делило и вино, па и новац.[69]

Сви манастири и цркве нису имали сопствене типике. Ктитори су се често, издајући правила за своју задужбину, користили уставима старијих, нарочито поштованих светилишта.[70]

Хиландарски, односно студенички типик, који је уствари прилагођени превод типика цариградског Евергетидског манастира, био је, као што је познато, једини црквени устав у Србији од краја XII до првих деценија XIV века. Ктитори су га, према потреби, у својим оснивачким актима само допуњавали или незнатно мењали.[71] У овом типику цела 38. глава посвећена је упутствима за вршење добročинстава, међу којима се на првом месту помиње „давање на врата“ и нешто даље прецизира: „гладне треба хранити . . . већ узакоњеним хлебом и вином и неким сочивом“ итд.[72]

Састављајући биографију краља Милутина, архиепископ Данило као да је имао на уму ове редове када на једном месту каже: „Код светога Продрома — у Цариграду, где је Милутин саградио цркву и уз њу болницу — као што је овај благочастиви за живота свога установио, и до данас се сваки дан износи на порту обилно вина и хлеба и друге различне хране, ради довољног давања ништима и странима, и свакоме који треба“.[73]

Ови црквени обичаји и прописи нашли су одјека и у Душановом законику. Његов члан 28. гласи: „И по свим црквама да се хране убоги, како је уписано

од ктитора, а ко их од митрополита, или од епископа, или од игумана не усхрани, да се одлучи од сана (чина)".[74]

Ктитор је, значи, био обавезан да одреди колика ће се милостиња и када давати, да узакони мѣрьтигь, а старешине манастира и цркава биле су дужне да његову вољу спроведу.

Краљ Милутин је све то свакако уписао у хрисовуљу своје задужбине, дао прилог а не само потврдио старе привилегије — јер у тексту стоји „што је даровао господин" тј. краљ — и типиком прописао како, шта и у које време треба да се дели. А када је црква била потпуно готова, неко овлашћено лице, вероватно призренски епископ, дало је да се извод из тог документа, и то баш оно место што говори о „давању на врата" (можда допуна која га је чинила специфичним), испише крај улаза у отворену спољну припрату, под чијим се сводовима расподела милостиње и обављала.[75]

Поред тога што се овим документом налаже да се — сада и убудуће, зими и лети, у све оне дане што је краљ уписао (даровао), даје на врата одређена месечна мера (4 кабла брашна, 2 пшеничног (чистог) а 2 обичног, чабар пића (вина) и истим каблом једном у два месеца кабао соли . . .) — сачувани део текста, ова данас једино позната његова трећина, садржи и неочекивану интерполацију о протомајсторима. Она је, рекло би се, ту дошла узгред, скоро случајно, само зато да би се назначило да сву храну и пиће намењено милостињи, треба одмеравати баш оним истим мерама којима је раније одмеравано протомајсторима Николи и Астрапи. Притом није пропуштено да се нагласи да су они цркву зидали и пописали.

Тешко је поверовати да би сликари (а неко је свакако из њихове дружине текст написао) смели неовлашћено да убаце помен о своме раду у краљево завештање. Али, ако је налогодавац био епископ Сава, учени васпитаник Свете Горе, који је и своје заслуге у обнови епископије призренске видно истакао, забележивши, мимо обичаја, пет пута властито име на разним странама цркве, онда и ова необична писмена потврда о завршеном послу протомајстора постаје разумљивија.

Инсистирање у натпису на тачно одређеним мерама било је оправдано. У нашим земљама средњег века оне су толико варирале да је сваки већи трг имао своје мере.[76] Зато се, нарочито у градовима далматинског приморја, прибегавало прастаром обичају увођења мерних образаца у неком чвршћем и трајнијем материјалу према којима су све остале мере провераване и жигосане.[77]

Могућно је да су и мере које се помињу у натпису Богородице Љевишке, кабао и чабар Николин и Астрапин, срачунате на „свако садашње и будуће време", биле такође негде фиксиране, уграђене или исклесане још док се њима одмеравало мајсторима, а затим остале као образац, узакоњена, трајна мера.

Истицање натписа овакве садржине при улазу у спољну припрату призренске катедрале представљало је и код нас и у византијским земљама изузетну појаву, али не и необјашњиву. Призрен, један од главних тргова у средњовековној Србији, стециште странаца, поклисара, ходочасника и путника сваке врсте, имао је и своју градску сиротињу, скитнице, просјаке, „ниште и маломоћне" који су од цркве очекивали помоћ. Свима њима била је намењена краљева милостиња, типиком загарантована и натписом крај самог улаза потврђена.

О призренским протомајсторима последњих година доста је писано, па је између осталог изнето и мишљење да су оба уметника радила и на зидању и на живописању цркве. На то је наводила употреба речи протомајстор уз њихова имена и облик двојине који се у томе делу текста јавља.[78]

Звање протомајстор, судећи по очуваним примерима, није у нашем средњовековном говору увек било уско везано за позив градитеља. Још је Константин Јиречек наводио да су се у Дубровнику поред зидара цркава тако називале и старешине радника у арсеналу.[79] На раду у стонским соланама, на пример, појављује се 1341. године Петар протомагистар. Из докумената се не види јасно какав су посао у соланама обављали протомагистри, али се претпоставља да су припадали неком реду занатлија.[80] У самом Призрену, према повељи цара Душана издатој манастиру Св. Арханђела, помиње се Рајко, протомајстор обућара.[81] Средином XV века у Новом Брду протомајстор дрводеља био је неки Радован — Radouan genero de Braian dreuodila protomaistor — а, као изгледа, истовремено је у томе граду постојао и протомајстор клобучара.[82]

Иако се ова титула уз име сликара засад јавља једино у призренском натпису, може се на основу неколико изнетих примера још једном само потврдити већ познато мишљење да је назив протомајстора у градским насељима средњовековне Србије носио старешина међу мајсторима. У Призрену, граду развијене трговине и организованих занатлијских дружина, ова титула поред имена једног зографа не звучи необично.

Облик двојине уз помен протомајстора коѣ сы цръкъвь зидала и писала не би се могао узети као доказ о њиховом заједничком, упоредном раду на архитектури и живопису, јер не пружа довољно прецизне податке о разграничењу посла. Изгледа да се у овом случају посредним путем долази до прихватљивијег решења: Николино се име оба пута налази испред Астрапиног, а затим се каже да су они цркву зидали и пописали. Овакав редослед речи свакако није случајно дат. Када се уз то зна да је име Астрапа већ од раније било познато у свету сликара блиског времена и сродних схватања, а да се Никола нешто касније јавља међу градитељима (уколико се прихвати идентификација са једним од мајстора дечанске трпезарије и куле)[83] — закључак о одвојеној улози сваког од њих у подизању и живописању Богородице Љевишке, не би требало, чини се, доводити у сумњу.

Протомајстори, архитект и сликар, стајали су на челу својих дружина, градитеља и зографа. Колико су људи оне бројале не знамо, али, бар за ове друге, у чијем раду индивидуалне црте долазе до јачег изражаја, можемо на основу разлика у стилу, језику, писму, закључити да их је било више, можда и шест-седам, убрајајући ту и обавезне помоћнике. Од уметника из обеју група наш натпис нам је сачувао имена само двојице истакнутих — под чијом је бригом израстао један од најлепших споменика ране палеологовске епохе — и траг о накнади у храни и пићу коју су они, поред осталог, добијали за труд свој и својих људи.[84]

АРХИТЕКТУРА БОГОРОДИЦЕ ЉЕВИШКЕ

Мало је архитектонских објеката који као храм призренске епископије могу дати тако непосредну представу и уверљиву потврду о вековном таложењу искустава једне стручне дисциплине, о укрштању и узајамном утицају различитих етничких средина и — као њиховој последици — израстању јединственог дела високе уметничке вредности. Споменици богате историје на нашем тлу нису ретки, али Богородица Љевишка се одваја од многих тиме што су сведочанства прошлости на њој видљива и што се као поглавља дају ишчитати у једној садржајној и чврсто компонованој целини. Бројност и очуваност тих сведочанстава сразмерна је времену њихова постанка: старо је постепено ишчезавало, мењало мање или више своје првобитне облике, или се заувек губило под наносима новог.

Садашње наше познавање материјалних докумената ове грађевине разликује у њеном настајању три несумњива раздобља, од којих се прва два могу установити али не и прецизно раздвојити, јер је план зграде углавном остајао исти, док је у трећој етапи своје историје црква доживела знатне промене.[85]

Базилика из IX—XI века

Најстарији надземни остаци зидова љевишке катедрале, у које су уграђени као сполије још старији фрагменти камене пластике — стубићи са олтарске преграде из VI века, или профили капитела и стопа који указују на још дубљу прошлост[86] — затим темељи откривени пробним археолошким ископавањем као и византијски новац нађен том приликом и датован владавином цара Романа I Лакапина (920—944) сведоче о постојању храма на овом тлу током IX—XI века — свакако оног истог храма у којем је столовао призренски епископ поменут 1019. го-

дине у хрисовуљи цара Василија II. Била је то тробродна базилика са свим регионалним и хронолошким карактеристикама византијске сакралне архитектуре (црт. 3), саграђена на месту неког разрушеног ранохришћанског светилишта. Својом основом захватала је целу површину данашње цркве. Два реда стубаца, односно два зида пробијена лучним отворима, делила су њену унутрашњост у три подужна брода — централни шири и два ужа бочна — завршена на истоку трима апсидама. Средњи брод, издигнут и на базиликалан начин осветљен високо постављеним прозорима над крововима бочних бродова, био је уобичајеним трибелоном повезан са лако назначеним простором припрате. Испред припрате, обухватајући оба крајња брода, пружао се на западној страни отворени трем. Три широка пролаза дозвољавала су несметану комуникацију између трема и унутрашњости цркве. Јужно и северно уз трем и припрату зграда је имала по два правоугаона одељења, која нису никада доцније обнављана, већ су им само темељи пронађени накнадним ископавањем.[87]

Мањих размера, зидана једноставно, притесаним каменом са луцима изведеним у опеци, покривена дрвеном кровном конструкцијом видљивом изнутра а споља заштићеном црепом и ћерамидом, призренска црква је у овој фази свога постојања имала одлике скромније варијанте провицијских базилика грађених после иконоклазма, од средине IX до краја XI века, у периферним византијским областима или у њиховом непосредном суседству.[88]

Хронологију постанка љевишке базилике, ближе одређену архитектонским и историјским подацима — са годином 1019. као горњом границом — потврђују и раштркани остаци некадашње олтарске преграде која је свакако припадала овој истој цркви. Ти делови су коришћени у секундарној употреби приликом каснијих обнова катедрале у XIII и XIV веку (добро је очуван и једино приступачан стубић узидан у пиластер на фасади јужног бочног брода, сл. 9). Плитко клесана и графички наглашена, изразито декоративна пластика ових фрагмената, у основи геометријска, садржи стилизоване флоралне и зооморфне мотиве какви се могу срести у X и нарочито у XI веку у Византији и земљама ширег византијског подручја, а исто тако и на преромапским споменицима Далмације и западног Средоземља.[89]

То би било најстарије нама познато доба храма призренске епископије.

Базилика из XIII века

У друго доба иду бројни остаци базилике XIII века. Историјски разлози говорили би да је ова друга обнова цркве извршена највероватније у време Стефана Првовенчаног и црквених реформи Саве Немањића. Неколико фресака са српским натписима, пронађених испод касније доградње али на малтеру који је делимично

покривао и зазидане прозоре првобитне базилике, упућују такође на ово време.[90] Као што је речено, битних промена у плану нема. Изгледа да су највећа одступања у односу на претходну зграду изведена у кровној конструкцији: уместо три кровна покривача изнад три брода, цела црква је, по свему судећи, стављена под један пространи двосливни кров, који као да је имао улогу да заштити светилиште од даљег пропадања и привремено га оспособи за неопходне ритуалне потребе.

Црква краља Милутина

Трећем периоду припада грађевина из 1306/7. године која је, са извесним оштећењима и изменама, истрајала до наших дана (црт. 4—7).

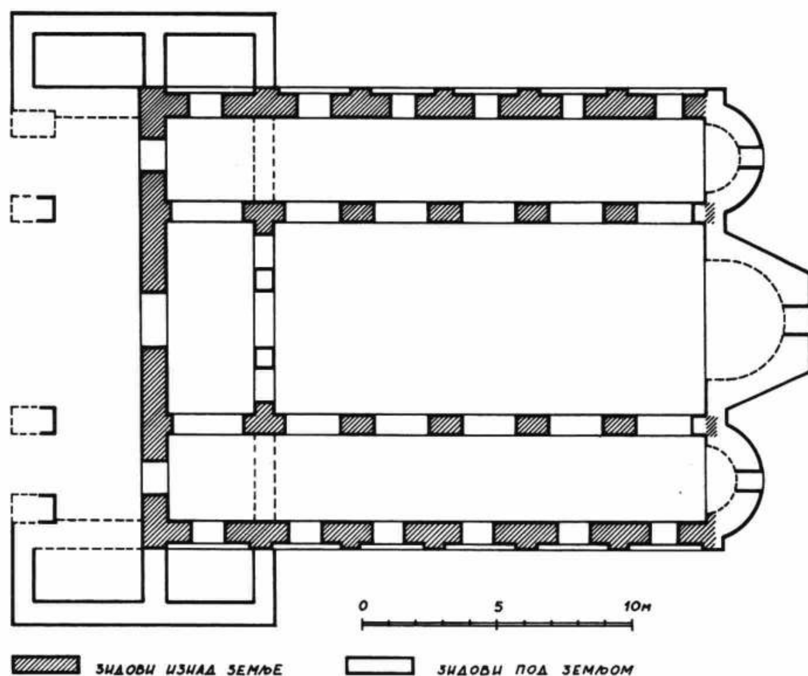
Зашто је велики градитељ, Милутин, пришао обнови овог споменика, данас нама тако драгоценог извора за сагледање развоја средњовековне српске архитектуре? У старом епископском граду краља је сачекала не мање древна епископска црква — оронула тробродна базилика, једноставне спољашње обраде. Унутрашњи зидови њених бродова били су местимично порушени, отвори прозора старије базилике грубо зазидани, спољни зидови, нарочито источни, трошни и у осипању.[91] Биле су то последице скромне обнове једном раније тешко пострадале цркве.

Новом ктитору није друго преостајало, но да искористи светост места старог храма и делимично његове здраве грађевинске остатке, то јест да „понови храм Свете Богородице от самого основанија", што је и учинио.

Краљев протомајстор при том мало шта од старих зидова обнавља, а од решења свога претходника ниједно не понавља. Он одиста подиже грађевину сасвим нове архитектонске концепције, која поред нових конструктивних решења повлачи за собом и нов грађевински материјал. У правоугаоним оквирима старе базилике изграђује петобродну цркву основе уписаног крста. Тај тип византијске грађевине захтева веома разуђене горње делове, које у овом случају покрива кров са пет купола: највећом централном, над пресеком сводова, и четири мање, декоративне, на угловима унутрашњих бочних бродова, између кракова крста. Да би се та тежина одржала морали су да буду појачани не само затечени делови старих зидова, него су подигнути уз њих и над њима, потпуно нови. У широки средњи брод базилике Милутинов архитект убацује два реда стубаца и тако од једног добија три брода, а како је те бродове требало органски повезати са преостала два бочна, то су и уз њихове зидове подигнути прислоњени ступци — пиластри. Из тих нових потпорних ослонаца израста и расцветава се читав сплет лукова и сводова, и по дужини и по ширини храма. Крајњи бочни бродови, нижи и неједнако пресведени — јужни крстастим а северни четвртобличастим сводом[92]

— продужују се до ексонартекса и са простором унутрашње припрате формирају амбулаторијум, који са три стране уоквирује централно петокуполно, крстообразно језгро цркве. Спољна површина сводова и купола пресвучена је кровним покривачем од олова. Онај стари од црепа и ћерамиде на дрвеној конструкцији одбачен је у целини. На остацима старог трема протомајстор Никола гради нов ексонартекс са спратом из чијег центра извлачи високи звоник, да би тако преко ових основних решења и низа успутних и пратећих, дошао до коначног облика своје цркве (сл. 1—2).

Последњи ктитор је, значи, од једне старе тробродне базилике саздао нову петокуполну цркву с уписаним крстом у основи и крову, и лаким звоником

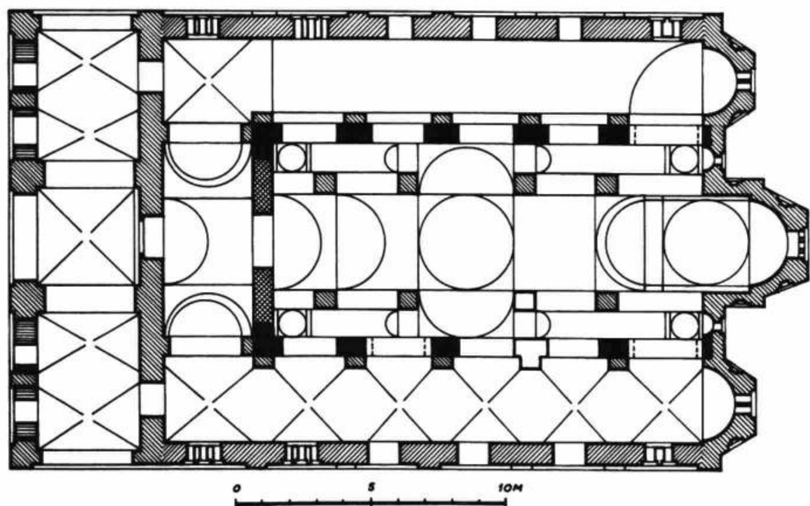


3. *Основа првобитне базилике* (снимио арх. С. Ненадовић).

Plans of the foundation of the original basilica (drawn by the architect S. Nenadović).

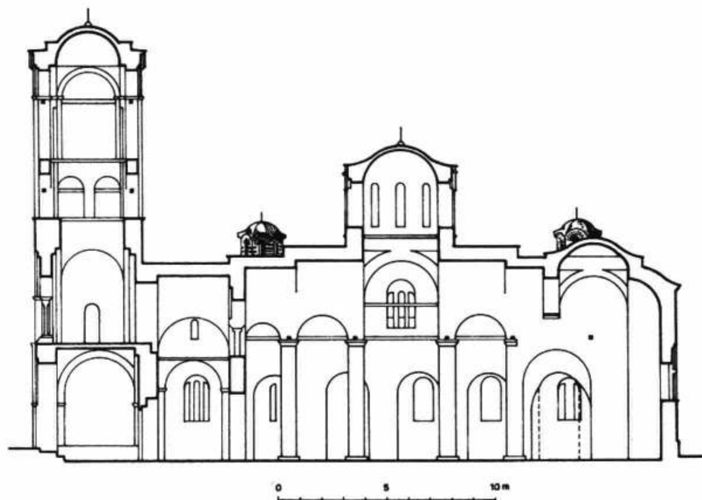
над спољном припратом. То је представљало нови тип грађевине у дотадашњем српском неимарству, који ће бити од одлучујућег утицаја на сав даљи његов развитак (сл. 1—2).

Богородица Љевишка у Призрену, иако први, или бар први сачувани објекат новог стила у немањићкој држави, по својој архитектонској концепцији сасвим је дефинисано и зрело уметничко дело. Њен пројектант је морао бити не само изузетно даровит стваралац него и широко обавештен градитељ-извођач. На старој рашкој територији мало га је шта могло инспирисати у овом правцу; споменици старије византијске архитектуре лежали су у зараслим рушевинама и напуштеним насељима. Али се зато већ у суседству, у новоосвојеним областима, наилазило на очуване споменике новог стила. То је на првом месту црква Св. Пантелејмона у Нерезима, недалеко од Скопља: правоугаони петокуполни храм



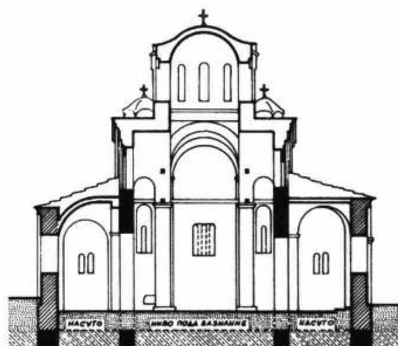
4. *Основа цркве Боогородице Љевишке* — данашње стање (снимио арх. С. Ненадовић).

Plans of the foundation of Bogorodica Ljeviška in its present condition (drawn by the architect S. Nenadović).



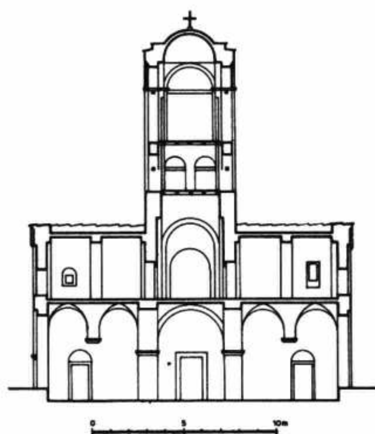
5. *Подужни пресек кроз главно кубе и звоник* (снимио арх. С. Ненадовић).

Vertical section through the main dome and bell tower (drawn by the architect S. Nenadović).



6. *Попречни пресек кроз главно кубе* (снимио арх. С. Ненадовић).

Cross section of the main dome (drawn by the architect S. Nenadović).



7. *Попречни пресек кроз ексонартекс и звоник* (снимио арх. С. Ненадовић).

Cross section of the exonarthex and bell tower drawn by the architect S. Nenadović).

са јасно израженим уписаним крстом у основи и крову. Што се ишло дубље на југ и у византијске земље, број грађевина крстообразних решења нагло се повећавао, да би доминирале својом масовношћу у Солуну и Цариграду. Све оне, поред незнатнијих одступања у плану и веће разноликости у извођењу, показују два основна типа: с једне стране то су цркве с равнокраким уписаним крстом и од њега одвојеним сводом олтарског простора, а с друге, са издуженим крстом чији источни свод обухвата и олтарски простор.[93] Решења примењена на призренској катедрали уверавају нас да је протомајстор Никола добро познавао оба типа и да их је веома умешно користио. Његова издужена црква, уклопљена у план базилике, има издужени крст, али он не обухвата олтарски простор. Код Богородице Љевишке олтарски простор је извучен упоље и засведен калотом, а источни крак крста назначен у сводовима, ипак је остао једнак западном. Ово одвајање постигнуто је пројектовањем једног посебног свода нешто нижег од оног над источним краком крста. Решење са применом слепе калоте испред главне апсиде, сасвим је ретко у целој византијској архитектури и претходи му можда само јужна црква манастира Св. Луке у Фокиди (XI век), а после Богородице Љевишке јавља се на Грачаници.[94]

Петокуполна композиција горње конструкције над крстообразном основом Богородице Љевишке заузима посебно место међу новостима које протомајстор Никола уводи у сакралну архитектуру Милутиновог времена. Поред низа других особености, она упућује на помисао да је по његовим плановима подигнута (односно реконструисана као и призренска катедрала на остацима старије византијске базлике) и црква Св. Ђорђа у Старом Нагоричину, а исто тако да се његовим искуствима, само још маштовитије и смелије, користио и неимар последње краљеве задужбине Грачанице, најдрагоценијег споменика српског средњовековног градитељства.[95]

Звоници уз храмове нису били реткост на Истоку, па ни у српским земљама. Усавршавањем начина ливења звона током раног средњег века, овај древни звучни инструмент, познат и најстаријим цивилизацијама, отпочео је све више да се примењује и у хришћанском богослужењу, ширећи се прво по црквама на Западу, код којих је изазвао и градњу посебних, наменских делова разноликих по функционалности, што је зависило како од броја тако и од величине звона. Судећи по хиландарском, односном студеничком типику, у Светој Гори и у Србији звонима су оглашавана богослужења крајем XII века.[96] За њихов смештај доста рано подижу се куле истовремено с храмом или накнадно, по једна на прочељу или две са стране, или се користе постојећи пиргови, а каткад нови пиргови преузимају и улогу звоника. Такве грађње — по две куле на западној страни — имале су већ Немањине задужбине: Ђурђеви Ступови код Новог Пазара, Св. Никола, а како изгледа и Св. Богородица код Куршумлије; у Студеници су звона свакако

била одвојена од Немањине цркве, смештена можда на улазном манастирском пиргу, као касније у Дечанима. По једну кулу испред храма, дозидану заједно са спољном припратом, имали су Жича и Сопоћани, а добиће их и више других цркава после њих.[97] Куле-звонаре још су старије и распрострањеније у Приморју одакле су и пренете на споменике рашке школе. За многе наведене примере, међутим, карактеристично је да се кроз њих тражила комуникација између храма и звоника, условљена потребама црквеног ритуала.[98]

Оно по чему се звоник Богородице Љевишке не може поредити ни са једним пре њега у нашој земљи јесте то што је подигнут као органски, саставни део саме црквене грађевине и што чини један од најјачих њених акцената. Он израста непосредно из отвореног трема-егзонартекса, имајући у подножју — на спрату ексонартекса — функционалну везу са двема капелама, смештеним јужно и северно од прилаза ка звонима, а преко дрвеног подеста (изнад нартекса) који одваја простор катихумене,[99] и са самом унутрашњошћу цркве. Витак и прозрачан, супериорно надвишујући разиграни таласасти ритам сводова и купола, он је надалеко скретао пажњу на храм и када су његова звона ћутала (сл. 1—3).

Чињеница је да се протомајстор Никола оваквом постављању звоника није могао убедљиво поучити не само на средњовековном српском неимарству, већ ни на целокупној црквеној архитектури Византије. У њој се данас не налази ништа идентично призренском звонику, а слична би му била једино звонара цркве Самаре у Месини на Полопонезу (XI—XII век) на којој се изнад средњег лука отвореног трема диже ниска градња намењена смештају звона.[100]

Најзад, иако у целини јединствена по архитектонској замисли, Милутинова црква у пропорционисању и обликовању маса ипак представља споменик свога времена. Додавање појединих анекса — кула, портика, капела и галерија — које су захтевали компликовани црквени обреди, било је карактеристично за византијске сакралне објекте XIII века, а нарочито с почетка XIV,[101] када је неколико најзначајнијих старих храмова добило своје коначне форме: Кахрије-џамија (Хора) у Цариграду, Св. Апостоли у Солуну или Св. Софија у Охриду (да поменемо само најпознатије). То је свакако раније проучаваоце призренске катедрале и наводило на помисао да је централно петокуполно језгро зграде старије од бочних бродова, припрате и трема са звоником. Поштовање плана издужене основе некадашње базилике и несумњиво познавање сукцесивне градње пространих комплекса византијских храмова, сугерисало је Милутиновом протомајстору решења која, изузимајући звоник, још увек остављају утисак извесне приземности и тежине. Тога ће се ослободити тек неимар последње краљеве задужбине, Грачанице, који независно од затечених темеља смело и оригинално остварује своје дело у лаким, суптилним хармонијама вертикално степенованих архитектонских маса.

За развој неимарства у средњовековној српској држави не мањи значај од архитектонског плана Богородице Љевишке има и непосредно његово извођење: начин зидања и пластична декорација. Грађевински материјал призренске катедрале је, уз незнатне изузетке, сига, опека и малтер.[102] Ни драгоцен, ни скуп, овај материјал, зналачки и с мером употребљен, даје изванредно живе колористичке ефекте: окерастосиви тесаници сиге смењују се у хоризонталним појасевима с редовима румене опеке, повезани широким спојницама пригушено белог малтера. Увек на ред волуминознијег камена, ред тање опеке, изузев код посебно истакнутих и обрађених делова — венаца, лукова — на којима преовлађује опека; али и овде је она тонски издиференцирана у широкој скали од најблеђе жуте, преко наранџасте и тамно црвене, до мрко печене, скоро црне. И у самом ређању материјала краљев архитект примењује један нов принцип — живописнији, „ћелијасти" начин зидања: у бочне спојнице хоризонтално сложене сиге убацује по једну опеку, тако да сваки квадер овог топлог камена добија свој ружичасти оквир. Овакав начин зидања био је карактеристичан за територију уже Грчке,[103] а у Србији га видимо први пут на овој Милутиновој задужбини.

Фасаде Богородице Љевишке рашчлањене су многим отворима уоквиреним архиволтама (најчешће плитког удвојеног профила), слепим аркадама, лезенама, декоративним нишама. На свим истакнутијим површинама зидова мајстор је, са источњачким сензибилитетом за фина ткања, низао орнаменте од опека, постављајући их насатице, у виду меандра, зупчастих венаца или за ову грађевину посебно припремљених украса од теракоте. Тим такозваним керамопластичним елементима разних облика и величина, попуњавао је унутрашња поља и первазе прозора и ниша, пратио лукове кубичних постоља малих купола, декорисао калкане, исписао натписе, употребивши специјално израђена рељефна слова чије је међупросторе испунио тонираним малтером. Лаке диспропорције декоративних површина, варијације истих мотива, разноликост грађевинских детаља истих намена, све то што овом споменику даје посебну драж, најбоље говори о инвенцији и истанчаном укусу Милутиновог неимара.

Међу пластичним украсима призренске цркве најсликовитије су керамичке цевчице утопљене у малтер, које својим тамним, попут цвета са четири латице крстоликим отворима стварају ситне сенке на полихромном фону зида. Цела та игра светлости и боје на љевишким фасадама, тихо треперење које се мења са сунчевим зрацима — сви ови украси и ефекти којима се тако спретно служио протомајстор Никола, били су пре њега непознати грађевинарству средњовековне Србије (сл. 4—6).

Како је онда Милутинов архитект до њих дошао, где их је могао упознати?

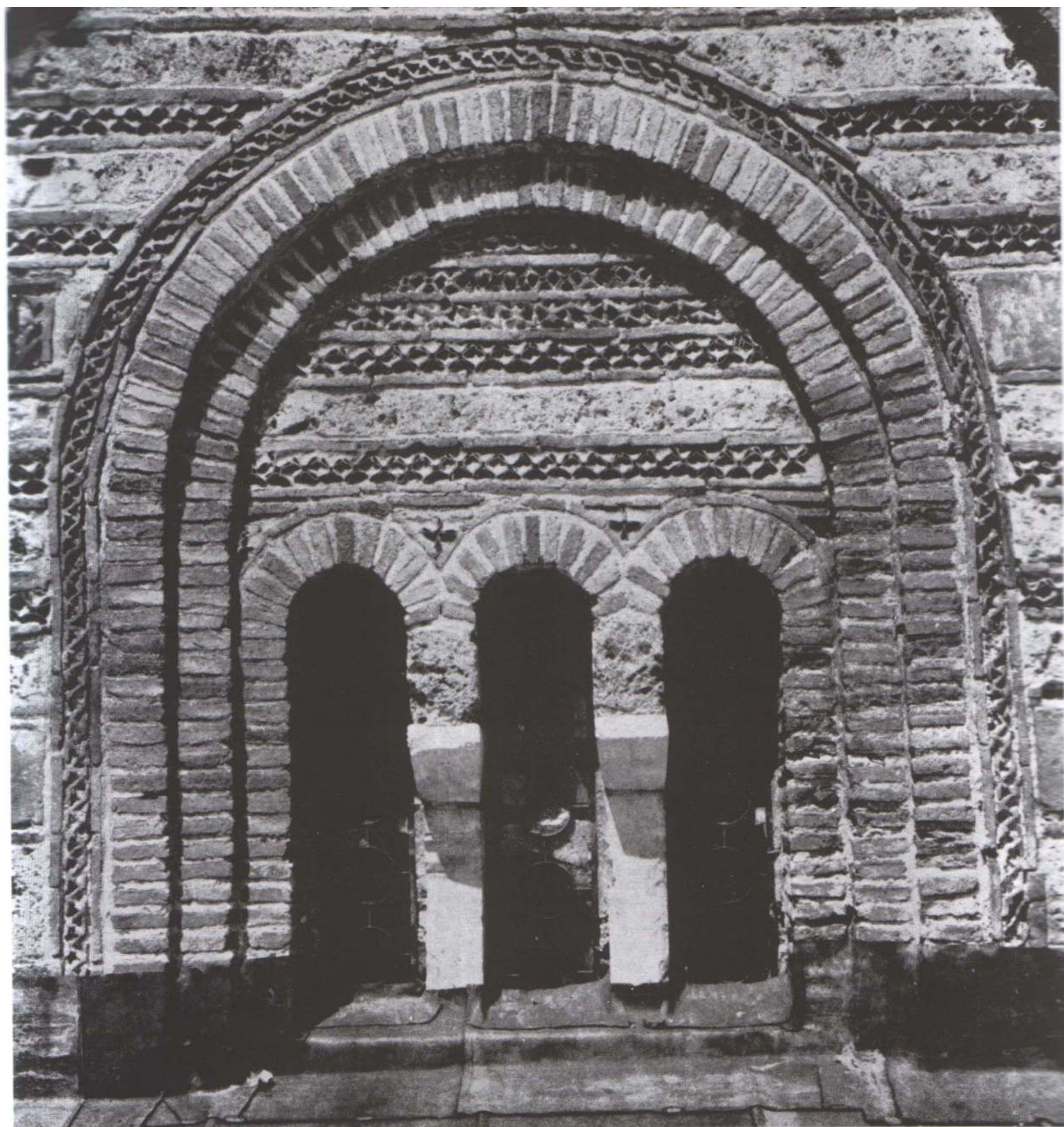
Пут опет води на југоисток, у средишње византијске области. Тамо ће се данас срести пуно цркава слично грађених и декорисаних, али почетком XIV века њих није толико било, штавише — било их је веома мало. Разумљиво је да

3. *Звоник* и југозападна купола.

Bell tower and south-west cupola.

4. *Ктиторски натписи*, централна апсида.

Founders' inscriptions, central apse.



5. *Јужни забаш.*

South gable.

6. *Натпис у опеци (Сава),* јужни забат, детаљ сл. 5.

South gable, *brick inscription* (Sava), detail of fig. 5.

7. *Стих персијског песника Хафиза,* написан на персијском језику, арапским писмом, спољна припрата, северни део западног зида.

Verse composed by the Persian poet, Hafiz, written in Persian in Arabic script. Exonarthex, north part of the west wall.

керамопластични начин украшавања није потекао из Србије, нити из ње кренуо ка Истоку. Пре би се могло претпоставити постојање неког општег духа који је условљавао овакву врсту пластичног изражавања. Величина нашег неимара је у наслућивању тога захтева и настојању да му стваралачки удовољи, а неколике појединости најбоље показују колико је он био равноправан својим савременицима.

Пре Богородице Љевишке керамопластичне цевчице налазимо у истој употребној намени на споменицима XIII века, на црквама Св. Николе у Марковој Вароши код Прилепа, Панагије Паригоритисе у Арти, Св. Параскеве у Месемврији или Св. Димитрија у Трнову. После ње, током XIV а нарочито у XV веку, срешћемо их на мноштву споменика широм Грчке, Србије, Бугарске и Румуније. Поред крстоликих цевчица на призренској катедрали примењена су још три керамопластична облика, које у истоветном или сличном виду налазимо још једино у околини Арте, на Като-Панагији и Влахерну. Број ових елемената ни касније се неће умножити, па их ни у Србији нико више неће поновити. Љевишки мајстор је направио свој избор из ризнице постојећих облика, обогативши га и личним уделом. Између осталог, декоративни оквир раскошно украшене олтарске трифоре завршио је са два ситна украсна детаља, два мала стилизована делфина, који као мотив немају одговарајућих паралела у византијској керамопластици.[104]

Протомајстор Никола није имао неки одређени грађевински узор пред собом. Од општег плана цркве до извођења у целини и појединостима, његово дело је резултат одабирања, могло би се чак рећи наслућивања предстојећег времена и најављеног стила чије је импулсе примао са правих извора. Као и његов господин, ктитор задужбине, упирао је поглед у правцу пулсирања читавог друштвено-политичког живота православног Истока, ка земљама под управом византијског василевса и епирског деспота. Арта са околином била му је посебно блиска.

Богородица Љевишка унела је низ крупних новости у наше грађевинарство средњег века: петобродни и петокуполни храм са уписаним крстом у основи и крову; подизање нартекса и егзонартекса истовремено са црквом; органску повезаност звоника с храмом и његово постављање изнад егзонартекса; сасвим нов, сликовит начин обраде спољашњег изгледа грађевине уз одмерену употребу (за ту сврху произведених) декоративних елемената; мноштво садржајно нових украсних мотива. Били су то пресудни доприноси стварању једног новог стила, који је наступио толико брзо и силовито да ће за само неколико деценија бројношћу својих споменика надмашити укупан број грађевина читаве рашке епохе. За Богородицом Љевишком настали су, у блиским временским размацима, Св. Никита у Скопској Црној Гори, Св. Ђорђе у Старом Нагоричину, Грачаница на Косову, Св. Димитрије, Богородица Одигитрија и велика припрата у Пећи

као и низ других мањих грађевина које ће преузимати и даље развијати њена решења. Неимарство рашке школе, које је дало Студеницу, Жичу, Милешеву, Сопоћане, овим добија свог равноправног такмаца и достојног наследника.

Нека од решења призренске катедрале толико су овладала укусом људи и потребама богослужења, да ће бити примењена и на новоподизаним црквама са елементима рашке школе (Дечани, Св. Арханђели), а затим ће прећи и у грађевинарство следеће епохе, развијано у областима око Велике Мораве.

Појавивши се нагло, условљен знатним политичким и културним променама у земљи, архитектонски стил Милутинова доба, започет Богородицом Љевишком, готово ништа не дугује своме домаћем претходнику, али зато предаје много у баштину своме наследнику — сликовитом и раскошном моравском стилу у коме су подигнуте задужбине кнеза Лазара и његових следбеника.

Донедавно готово непозната, незаслужено запостављена чак и онда када су се многе скривене вредности дале наслутити под кречним засторима њених фасада и унутрашњих зидова, заблистала је призренска црква лепотом пуног сјаја оног тренутка када је ослобођена свих каснијих наноса што их је собом донело време. И одмах, као дело искусних, добро обавештених и изнад свега необично даровитих мајстора заузела место при самом врху одабране листе споменика српске средњовековне монументалне уметности. Поред већ запажених и високо оцењених одлика њене архитектуре и живописа, које су јој то место осигурале, постоје и друге, не мање знамените особености које Богородици Љевишкој обезбеђују значај јединственог сакралног објекта на нашем тлу. Прва као носилац нових стилских тенденција на почетку XIV века, она је исто тако била прва, а може се рећи и једина грађевина у средњовековној Србији која је сачувала изглед и карактер градске катедралне цркве. Та функција одражава се у њеном положају, у архитектонској композицији, облицима и размерама, у натписима, а исто тако и у распореду и садржини сликане декорације.

Насупрот многим усамљеним манастирима опасаним утврђеним зидовима и одбрамбеним кулама, Богородица Љевишка је саграђена као отворена црква, која је и у миру и у данима непријатељских напада делила судбину околног трга и градског насеља. Њена активност била је усмерена на спољни свет — на призренско становништво хетерогеног етничког састава, на путнике и трговце придошлице, гласоноше, ратнике, на случајне пролазнике и оне који су из далека стизали у походе њеним светињама. Седиште епископа и храм ходочашћа посећиван нарочито у време великих сајмова, призренска катедрала је, рекло би се, више подсећала на зборницу, на дворану свечаних обреда, но на место одређено за побожну контемплацију и духовну усамљеност. Преко целе године, и лети и

8. *Стубић*, део бифоре између катихумене и наоса.

Colonette of the double window between the catechoumenion and the naos.

9. *Рељеф, део стубића* узиданог у пиластер спољног јужног зида.

Relief, fragment of a colonette, built into a pillar. Exterior of the south wall.

10. *Рељеф, детаљ украса западног портала.*

West portal, detail of the relief.

зими, у одређене дане, хрлила је сиротиња под сводове њене отворене припрате да прими милостињу што јој је црквеним типиком јавно била загарантована.

Та чудна шаролика средина којој је црква била намењена, морала је имати неког утицаја и на њен изглед, на карактер и смисао њене декорације. Већ у првом сусрету са сликарством трема дочекивала је вернике ефектно испричана садржина која их је уводила у необични свет поетских символа, тумачила одабране текстове из јеванђеља, или им сугестивно приказивала паклене муке преступника кажњених за грехове које су и сами лако могли починити. Овај отворени, пролазни део цркве, спојен кроз три широка лука са варошким пространством, није обавезивао на дуже задржавање и јачу мисаону усредсређеност. Његов живопис је својом психолошком структуром, тематиком и сликовитим начином излагања имао, по свему судећи, улогу да привуче, да поучи и опомене.

Гласна речитост фресака спољне припрате постаје уздржанија у унутрашњости храма. Нарација уступа место експресији дубље унутарње садржине. Свечани звуци празничне атмосфере интонирани владарским портретима у нартексу, расту идући ка истоку и преносе се у ритмичким каденцама са ступца на стубац, са достојанствених фигура светица, лекара, ратника, на Богородичине и Христове ликове, све до узвишене ритуалне церемоније Поклоњења жртви и монументалне Оранте у конхи централне олтарске апсиде.

Смишљени избор и логична експозиција сликане садржине, њен одмерени однос према архитектури, вешто усклађен тон са наменом простора, све те особине љевишког живописа указују убедљиво и на учешће поручилаца, чија је улога у замисли овог изузетног уметничког ансамбла морала бити значајна. Прича о богу на небесима допуњена је историјом о његовим заступницима на земљи, световним и духовним владарима. То што су они представљени као огранци истог корена, у ствари означава увођење још једног јеванђеља у наш средњовековни живопис, јеванђеља владарског, немањићког, чији су носиоци имали за собом време од преко стотину година, довољно дуго да обичним смртницима сугерише и наметне идеју о трајности једне „светородне", „богом одабране" династије.

Истакнути сарадник Милутинов у грађњи и украшавању катедрале био је, закључује се по натписима, епископ призренски Сава. Овај угледни прелат, васпитаник и ученик Свете Горе, који је у Призрен дошао право с Атоса, са дужности „наставника . . . сабору славнаго монастира Хиландара", а из Призрена убрзо устоличен за поглавара српске цркве, учествовао је и у обнови Жиче и при крају живота био саветодавац у подизању надгробне краљеве задужбине Бањске.[105] Са хуманистичким схватањем о личној афирмацији Сава излази из уобичајене средњовековне анонимности, исписујући више пута своје име на фасадама призренске цркве; по његовом налогу, највероватније, вешто су уплетена имена двојице протомајстора у јединствену објаву о дељењу милостиње на вратима; и најзад, у Жичи, у портику испод куле над главним улазом у храм, уноси он

свој архиепископски портрет поред краљевог у свечану илустрацију Божићне химне. Природно је онда поверовати да је тај учени монах, путник и епископ призренски, коме свакако нису остали непознати споменици Цариграда и Солуна, био иницијатор многих новости у архитектури и живопису цркве у којој је столовао. Морећи своје тежње са жељама краља и потребама средине, он је, као неку деценију касније његов следбеник архиепископ Данило, могао да поставља захтеве, да надгледа, да учествује саветима у изради архитектонских планова и сликарских схема. Уметници су у тај сложени теолошки садржај удахнули душу, унели вештину и знање, даровали машту, а неретко и драгоцене тренутке праве инспирације.

НАПОМЕНЕ

1. Забележени текст је на персијском језику и представља прву половину почетног дистиха једног Хафизовог газела (в. издање Хафизовог дивана које су приредили *М. Казвини* и *К. Гани*, Техеран 1923, 39). Идентификација текста и превод Нијаза Диздаревића 1964. год.

   Може се претпоставити да је сам ел Фатих, силник и песник, поклоник персијске културе — или можда неко из његове пратње — дао да се уреже горњи стих. Уп. *Ф. Бабиніер*, Мехмед Освајач и његово доба (прев. Т. Бекића), Н. Сад 1968, 84, 360—361, 410.

2. *А. Дероко*, Средњевековни градови у Србији, Црној Гори и Македонији, Београд 1950, 173—175.

3. На питање откуда долази име цркве, не може се дати прецизан одговор. У средњовековним текстовима наводи се *Левиша* као географски појам и то редовно са предлогом *на:* на Лѣвиши одн. на Левиши (уп. *С. Новаковић*, Законски споменици српских држава средњега века, Београд 1912, 638; *Я. Шафарикъ*, Хрисовула Цара Стефана Душана, кôіомъ оснива монастиръ св. Архангела Михаила и Гаврила у Призрену, Гласник ДСС, св. XV, Београд 1862, 274). П. Костић бележи (по предању?) да је Бистрица променила свој стари ток и да је крај у којем се црква налази некада био на левој обали реке. Тај крај се и данас зове Левиша (уп. *П. Костић*, Црквени живот православних Срба у Призрену и његовој околини у XIX веку, Београд 1928, 72).

4. *М. Васић*, Црква Св. Богородице на Левиши у Призрену и призренски епископ Дамјан, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд 1921, књ. I, 95; *Љ. Стојановић*, Стари српски записи и натписи, Београд—Ср. Карловци 1902—1926, књ. IV, бр. 6006; *В. Петковић*, Записи и натписи у старим црквама српским, Старинар X—XI, Београд 1935/36, 40.

5. *Ј. Цвијић*, Основе за географију и геологију Македоније и Старе Србије, Београд 1906—1911, књ. III, 1267.

6. *К. Јиречек*, Трговачки путеви и рудници Србије и Босне у Средњем вијеку (Праг 1879), прев. Ђ. Пејановића у Зборнику Константина Јиречека, I, САН, Београд 1959, 275—303 и даље; *К. Јиречек—Ј. Радонић*, Историја Срба, Београд 1922—1923, књ. I, 4; *Г. Шкриванић*, Путеви у средњовековној Србији, Београд 1974, 72 и даље.

7. *К. Јиречек*, Трговачки путеви, 281; *E. Čerškov* (Rimljani na Kosovu i Metohiji, Beograd 1969, 45—46) сматра, међутим, да се римска Theranda најпре може лоцирати североисточно од Призрена, идући ка Сувој Реци, где постоје остаци мањег римског насеља.

8. *Н. Вулић*, Антички споменици наше земље, Споменик СКА LXXI, Београд 1931, 133—135; *С. Ненадовић* је такође објавио фрагмент једне плоче са римским натписом, пронађене 1962. у цркви С. Николе у Горњем граду, в. Душанова задужбина манастир светих Арханђела код Призрена, Београд 1967. T. XXXIX, сл. 406.

9. *К. Јиречек—Ј. Радонић*, Историја Срба I, 211, 242.

10. *И. Николајевић—Стојковић*, Рановизантиска архитектонска декоративна пластика у Македонији, Србији и Црној Гори, САН, Београд 1957, 58; С. Ненадовић, Богородица Љевишка, Београд 1963, 232.

11. *Й. Ивановъ*, Български старини изъ Македония, София 1931, 554 (наведена је старија литература).

12. *В. Марковић*, Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији, Ср. Карловци 1920, 24.

13. *С. Новаковић*, Законски споменици, 638; и каснији родослови и летописи помињу да је св. Сава поставио „седмог епископа у Призрену, у храму пресвете Богородице", *Љ. Стојановић*, Стари српски родослови и летописи, Ср. Карловци 1927, 26—27, 47, 178, 187, 194 и 198.

14. Живот св. Симеона Немање од *Стефана Првовенчаног*, Списи светога Саве и Стевана Првовенчанога (прев. Л. Мирковића), Београд 1939, 183.

15. *Р. Новаковић* претпоставља да је Стефан Првовенчани заузео призренску област „или у вези са смрћу Калојановом (1207) или у време ратова 1214—1216 године“, в. О неким питањима граница Србије крајем XII и почетком XIII века, Зборник Филозофског факултета IX—1, Београд 1967, 159.

16. *М. Ласкарис*, Византиске принцезе у средњевековној Србији, Београд 1926.

17. *Г. Осйроїорски*, Писмо Димитрија Хоматијана Св. Сави (упоредни превод), Светосавски зборник, књ. 2, Београд 1938, 97—111.

18. *К. Јиречек—Ј. Радонић*, Историја Срба III, 107, 112.

19. *С. Новаковић*, Законски споменици, 639.

20. *К. Јиречек—Ј. Радонић*, Историја Срба II, 212—213; III 215; *С. Новаковић*, н.д. 158, 173, 175.

21. *С. Новаковић*, н.д. 641.

22. *Р. Марић*, Студије из српске нумизматике, Београд 1956, 108, 125, Т. XXIII.

23. *К. Јиречек—Ј. Радонић*, Историја Срба III, 202.

24. Каснији летописци помињу и цркву Св. Стефана у Призрену, као Милутинову задужбину; није идентификована; уп. *В. Пейковић*, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 265. Црква Св. Стефана наводи се и у повељи Душановој Арханђеловом манастиру у Призрену, *С. Новаковић*, н.д. 685.

25. *С. Новаковић*, н.д. 683; *Ђ. Бошковић*, Црква Св. Спаса у Призрену, Старинар VII, 1932, 118—119. *В. Пейковић*, н.д. 264; *А. Дероко*, Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији (II изд.), Београд 1962, 133.

26. *В. Ђурић*, Непознати споменици српског средњовековног сликарства у Метохији, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963, 61—86.

27. *К. Јиречек—Ј. Радонић*, Историја Срба III, 11.

28. *Љ. Сиојановић*, Родослови и летописи, 36.

29. *К. Јиречек—Ј. Радонић*, Историја Срба IV, 205; Историја народа Југославије I, Београд 1953, 382—383.

30. *Љ. Сиојановић*, Родослови и летописи, 238, бр. 700/б.

31. *Архиейискоӣ Данило*, Животи краљева и архиепископа српских (прев. Л. Мирковића), СКЗ, Београд 1935, 22—23.

32. Исто, 82.

33. Историја народа Југославије I, 347.

34. *Арх. Данило*, н.д. 92.

35. О овоме види: *Г. Осйроїорски*, Историја Византије, Београд 1959, 447—456.

36. *С. Сианојевић*, Краљ Милутин, Годишњица Николе Чупића, Београд 1937, књ. 46, 14—15.

37. *Теодор Мейохий*, Посланица (прев. М. Апостоловића), Летопис Матице српске, Н. Сад 1902, књ. 216, 27—58.

38. Исто, 42

39. *М. Ласкарис*, Византиске принцезе, 67.

40. *Арх. Данило*, н.д. 98.

41. О овоме види: *М. Динић*, Однос између краља Милутина и Драгутина, Зборник радова Византолошког института САН, Београд 1955, књ. 3, 49—80.

42. *Арх. Данило*, н.д. 97.

43. Уп. *С. Сианојевић*, н.д. 42.

44. Исто, 43: *Арх. Данило*, н.д. 80.

45. *Арх. Данило*, н.д. 103.

46. *В. Мошин*, Византиски утицај у Србији у XIV веку, Југословенски историски часопис, Љубљана—Загреб—Београд 1937, св. 1—4, 147—160.

47. До откривања имена епископа Саве није била доведена у питање идентификација овог Дамјана — забележеног у ктиторском натпису на спољној страни апсиде одмах до краљевог имена — са призренским епископом Дамјаном који се трудио око изналажења епископских имања, а којег наводи и писац Призренског поменика (уп. *Ђ. Сй. Радојичић*, О поменику Св. Богородице Левишке, Старинар XV, 1940, 61₁). Али када је изнад ктиторског натписа, такође на централној олтарској апсиди, откривен текст који изричито помиње призренског епископа Саву, покушана су и друга тумачења титуле епь призрѣньскы поред Дамјановог имена. С. Ненадовић претпоставља да би то могла да буде нека личност нижег ранга, која је посредовала између епископа Саве и протомајстора,

мислећи свакако на чин протопрезвитера, тј. протопопа (*С. Ненадовић*, Богородица Љевишка 183—185).

Изгледа, међутим, да је ипак реч о претходнику Савином, епископу Дамјану. Ово утолико пре што су изнад абревијације ппь, условљене скученим простором, опеке засечене тако да ослобађају место за једно мало є које је у међувремену могло да буде оштећено (уп. *С. Ненадовић*, н.д. таб. XLII). У том случају титула би била уобичајена: ѥ̂ппь тј. пискоупь (епископ). У Дамјаново време су вероватно извршене припреме и почета обнова цркве, па му је заслуге требало поменути и у натпису.

48. На западном зиду, јужно од улаза, смештени су ликови српских архиепископа — Арсенија, Саве II, Јоаникија, Јевстатија I, Јакова и Јевстатија II — поређани истим редом како су се смењивали на архиепископском престолу (портрет Данила I је изостављен, јер је убрзо по доласку изгубио положај). На истом зиду, северно, такође полазећи од улаза, насликани су призренски епископи. Из веома оштећених сигнатура ипак се могу рашчитати њихова имена. Први је епископ Иларион, забележен у натпису као иларнѥ (за овај облик имена уп. *Ђ. Даничић*, Рјечник из књижевних старина српских, Београд 1863, 406; Slovník jazyka staroslověnského, ed. Academia, Praha 1966, св. 13, 761). И у Зборнику Св. Тројице код Пљеваља његово име је записано као Иларије (уп. *М. Пурковић*, Српски епископи и митрополити средњег века, Хришћанско дело 4—6, Скопље 1937, 257—258). За Иларионом долази Амвросије (амьврос[ниѥ]), а затим Варлам (вар[ьл]амь), Јован (ıωва[нь]) и Дамјан (дамиань). Последњем епископу, који је стајао до Дамјана, део натписа са именом потпуно је уништен. Да ли у њему треба видети портрет епископа Илије, који је сменио Дамјана али је „веома кратко време остао на том положају"? (*М. Пурковић*, н.д. 258; *Ђ. Сй. Радојичић*, н.д. 61_1). Или је, можда, до Дамјана, као пандан крајњем архиепископу Јевстатију II, стајао његов савременик у доба грађења цркве, призренски епископ Сава? Сукцесија имена Дамјан—Сава, истакнута у натписима на апсиди, ишла би у прилог таквој претпоставци.

У Поменику је, међутим, између Илије и Саве наведен још један Дамјан, за којег М. Пурковић сматра „да је вероватно забуном ушао". Ако бисмо, и поред тога, поклонили пуно поверење подацима из Поменика, онда би тек овај други епископ Дамјан био исто лице са Дамјаном на апсиди цркве, док би први могао да се идентификује са Дамјаном из докумената датованих у 1299—1300. (в. *Ђ. Сй. Радојичић*, н.д. 61_1), па чак и са оним што је са краљем Милутином и епископом Илијом „изнашао" земље призренске епископије, јер је тај чин могао да се обави и коју годину пре обнове цркве. У том случају може се претпоставити да се галерија портрета призренских епископа настављала и на источном зиду трема, а хронологија смењивања последње четворице (Дамјана I, Илије, Дамјана II и Саве) не би морала, као досад, да се збије у свега две године, од 1306/7 до 1308/9, већ би се доња граница могла померити нешто дубље у прошлост.

Љевишки живопис ипак са сигурношћу потврђује само редослед петорице призренских епископа, од Илариона до Дамјана I, редослед који је у сагласности са Призренским помеником.

49. Смештени на источном и западном зиду унутрашње припрате, портрети Немањића су просторно издвојени од осталог живописа, а међусобно повезани и формалном обрадом и идејном садржином. Мимо сачуваних, или на основу натписа идентификованих ликова, ту има слободних површина на којима су се могле налазити још три фигуре (на западној страни једна северно, на источној по једна северно и јужно), што би значило да су портрети заузимали тачно онолико места колико је било потребно да се поређају сви световни и духовни владари Немањина стабла, од родоначелника династије до Милутина. Узвишен, над улазом у припрату, Немања је натписом недвосмислено означен као оснивач владарског рода: (с)т(и) сим(е)он(ь) немань / роднвы господ8 / все ср(ь)п(с)кыѥ зем / (ю) хтитоѥ. Поред њега стоје његови синови: лево Сава, први српски архиепископ, а десно Стефан Првовенчани, први крунисани владар: прьвовѣньчѣни(н) / син(ь) ста(го симеона) немане отьць / (великаго кр)алѣ 8роша. До Стефана је, вероватно, његов син Стефан Радослав, младолик и црномањаст као на свим досад познатим портретима: стефан(ь) ( ) 8роша и сн(нь) ( ), представљен са скромнијим инсигнијама — са венцем уместо круне — како су на генеалошким композицијама обично сликани претходници који нису директни преци владара (уп. ликове на лозама у Грачаници, Дечанима), а до овог, судећи по остатку плавог јастука, могао је да стоји други архијереј из краљевске породице, такође Стефанов син, Сава II.

Ударне површине на свечаном црвеном позађу источног зида, северно и јужно од улаза у главни брод цркве, биле су резервисане за портрете краља Милутина и његовог оца Уроша I (познати су њихови добро очувани

натписи). Остајало је, значи, још по једно место поред сваког од њих. Природно је претпоставити да се уз Уроша налазио његов брат и претходник на престолу Владислав, а поред Милутина, такође брат и претходник, у то време још жив сремски краљ Драгутин, с којим се „самодржавни и светородни" краљ Милутин измирио негде пред крај 1312 (*М. Динић*, Однос између краља Драгутина и Милутина, 69). С њима би се круг Немањића владара и црквених великодостојника затварао.
Поред доброг хронолошког редоследа, могућност оваквог тумачења немањићких портрета у призренској катедрали поткрепљују и остали елементи ове свечане генеалошке слике: монументално попрсје Немање-схимника са молитвено уздигнутим рукама, као на стаблима у Пећи и Дечанима, и преко пута њега мало попрсје Христа који као с врха лозе благосиља владара и његове претке, и ктитор без модела задужбине, и натписи — првенствено онај крај Немање, а затим и други, који поред сваког лика помињу сродничку везу са директном линијом немањићке лозе. (О овом типу лозе в. *V. Đurić*, La peinture murale serbe au XIII[e] siècle, L'art byzantin du XIII[e] siècle, Beograd 1967, 165; *A. Grabar*, L'empereur dans l'art byzantin, Paris 1936, 29—30).

50. *С. Новаковић*, Законски споменици, 638—642.

51. Исто, 640.

52. *М. Пурковић*, Српски епископи и митрополити 405.

53. *Љ. Стојановић*, Записи и натписи, књ. I, бр. 679, 845, 1443; књ. II, бр. 4421, 4422.

54. Цртеже или фотосе ових натписа објавио је *С. Ненадовић*, н.д. 30—32. О Жегру номику (писару) в. *Ђ. Сп. Радојичић*, Поменик, 60—61. Тодор, син Жегров, свакако је био сахрањен поред цркве, али је плоча приликом неке касније преправке накнадно унета унутра. За годину смрти архиепископа Михаила, уп. *Ђ. Сп. Радојичић*, н.д. 68. Радојичић се колеба између читања Љ. Стојановића (одн. Ст. Димитријевића) који наводи 6962. годину и В. Петковића, који је тумачи као 6997. Прва је година ипак тачна, а пошто је назначен и датум, 27. децембар (тј. интервал септембар-децембар), ближе је одређена и година смрти Михаилове — 1453. Тиме би истовремено био потврђен и terminus post quem non за хронологију Призренског поменика.

55. *Љ. Стојановић*, Записи и натписи, књ. II, бр. 3109.

56. *Х. Калеши*,. Када је црква Свете Богородице Левишке у Призрену претворена у џамију, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд 1962, св. 3—4, 253—261.

57. Многи записи на књигама из XVI—XVII века помињу „митрополију призренску"; не постоје подаци о томе да је њено седиште у то време било премештено у неку другу цркву. У запису који Љ. Стојановић цитира као проверен и ставља у време око 1592, стоји: сіа кныга ѿ митрополіє призрѣнскіє прѣсветіє Богородицє Лѣвиш'кои (Записи и натписи, књ. I, бр. 845).

58. *А. Гильфердингъ*, Боснія, Герцеговина и Старая Сербія, С. Петербургъ 1859, 211—212; *Г.М. Макензијева* и *А.П. Ирбијева*, Путовање по словенским земљама Турске у Европи (прев. Ч. Мијатовића), Београд 1868, 340—342;

59. *Х. Калеши*, н.д. 258; *С. Ненадовић*, н.д. 35.

60. *П. Косшић*, Црквени живот, 77.

61. Конзервацију и рестаурацију зграде извео је арх. С. Ненадовић, а живописа М. Лађевић и З. и Б. Живковић.

62. Натпис је први пут објављен у књизи *С. Радојчића*, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, 21, в. нап. 36.

63. A. Xyngopoulos, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes 1955, 27.

64. *С. Радојчић*, н.д. 19—27; *A. Xyngopoulos*, н.д. 34—40; *S. Radojčić*, Die Entstehung der Malerei Paläologischen Renaissance, Jahrbuch der Öster. byzant. Gesellschaft VII, Graz—Köln 1958, 121—122; *Ђ. Бошковић*, О неким нашим градитељима и сликарима из првих деценија XIV века, Старинар IX—X, 1959, 125—131; *П. Миљковић—Пейек*, Пишуваните податоци за зографите Михаил Астрапа и Еутихиј и за некои нивни соработници, Гласник на Институтот за национална историја, Скопје 1960, 141—156; *С. Ненадовић*, Богородица Љевишка, 27 и даље; *R. Hamann — Mac Lean*, Zu den Malerinschriften der „Milutin-Schule", Byzantinische Zeitschrift 53, 1960, 112—117; *С. Радојчић*, Старо српско сликарство, Београд 1966, 88—89.

65. *В. Марковић*, Ктитор, његове дужности и права, Прилози V, 1925, 118.

66. Тако се на пр. у повељи цара Душана манастиру св. Арханђела прописује: и да се даіє на портоу .ш. мѣртика, *С. Новаковић*, Законски споменици, 698.

67. *С. Троицки*, Ктиторско право у Византији и немањићкој Србији, Глас СКА CLXVIII, Београд 1935, 105.

68. Исцрпно дело о типицима издао је према рукописима у библиотекама православног Истока *А. Дмитріевскій*, Описаніе литургическихъ рукописей I, Кіевъ 1895.

69. *R. Janin* у делу: La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, III, — Les églises et les monastères, Paris 1963, пружа опширан материјал о каритативној делатности цариградских цркава и манастира, дајући коментаре и изводе из сачуваних типика.

70. Уп. *А. Дмитріевскій*, н.д. XXXIV, XLIV.

71. *С. Троицки*, н.д. 105.

72. Списи св. Саве и Стевана Првовенчанога, 99.

73. *Арх. Данило*, Животи, 102.

74. *Н. Радојчић*, Законик цара Стефана Душана, Београд 1960, 96; *С. Троицки*, н.д. 82.

75. О овоме види: *В. Петковић*, Жича, Старинар за 1906, св. II, 1907, 182. И у Кареји је, вероватно у XVI веку, над улазом у келију урезан текст тзв. Карејског типика; али, по своме садржају он је „врло уског интереса" (*В. Ћоровић*, Списи св. Саве, књ. I, Београд — Ср. Карловци 1928, IV—VII).

76. *М. Гецић*, Дубровачка трговина сољу у XIV в., Зборник Филозофског факултета III, 1955, 15.

77. Обично су они били уклесани у камен, мада се помињу и дрвене запреминске мере као што је млетачка кварта прописана у Брачком статуту од 1305. (*М. Влајинац*, Речник наших старих мера I, Београд 1961, 26—28.). Аналогно томе, у Дечанима на пример, ктитор Стефан Урош III наглашава у хрисовуљи издатој 1330. како је „умерио" калуђерима комать тѣстомь (тј. дневни оброк хлеба) од 4 литра и да је тај мѣрьтигь исекао у мрамору и призидао при вратѣхь виннице (*М. Влајинац*, Речник, 27; *С. Новаковић*, Законски споменици, 652); у Душановој хрисовуљи Св. Арханђелима стоји: а мѣрьтигь хлѣбныи и винни како је оузакониль светыи краль оу Баньскои (Законски споменици 697).

78. A. Xyngopoulos, н.д. 40. Он сумња само у могућност да један сликар носи титулу протомајстора; *Ђ. Бошковић*, н.д. 125—127; *П. Мильковић—Пейек*, н.д. 152—153.

79. *К. Јиречек—Ј. Радонић*, Историја Срба III, 201.

80. *М. Гецић*, н.д. 108.

81. *К. Јиречек—Ј. Радонић*, н.д. 202; уп. *Ђ. Даничић*, Рјечник s.v. протомаисторь.

82. *М. Динић*, За историју рударства у средњовековној Србији и Босни, II, Београд 1962, 83.

83. О овоме: *С. Ненадовић*, н.д. 179—180.

84. Ово поглавље, нешто проширено, објављено је у часопису Зограф, Београд 1966, бр. 1, 21—23.

85. До свих ових података дошао је арх. Слободан Ненадовић, проучавајући цркву током козерваторско-рестаураторских радова. То му је омогућило даља научна истраживања која је објавио у већ поменутој књизи, својој докторској дисертацији: Богородица Љевишка. Њен постанак и њено место у архитектури Милутиновог времена, Београд 1963, у којој је исцрпно наведена старија литература и компаративна грађа.

86. Види нап. 10. Где год је то било могућно ови фрагменти су намерно остављени видљиви, као и обриси старије градње или отвори прозора, који су маркирани у новом малтеру, на неисликаним унутрашњим површинама зидова.

87. Види предложену реконструкцију арх. *С Ненадовића*, н. д. Т. V—VIII.

88. *С. Ненадовић* (н.д. 65) сматра да љевишка базилика не би могла да буде млађа од IX века већ, напротив, да је можда и нешто старија; Ђ. Стричевић и В. Кораћ одређују горњу хронолошку границу датумом издавања повеље цара Василија II, а за разлику од С. Ненадовића који тражи паралеле у рановизантијским споменицима, они их налазе у базиликама из XI века — у Сервији, Митрополији у Серу, у селу Манастир код Прилепа, Св. Прокопију у Прокупљу и др. (*Đ. Stričević*, La rénovation du type basilical dans l'architecture ecclésiastique des pays centrales des Balkans au IX[e]—XI[e] siècles, Actes du XII[e] Congrès Intern. d'Etudes Byzantines, I, Beograd 1963, 202—203; *V. Korać*, Sur les basiliques médiévales de Macédoine et Serbie, Actes du XII[e] Congrès, III, Beograd 1964, 176—177).

89. *И. Николајевић—Стојковић*, (Прилог проучавању византиске скулптуре од 10 до 12 века из Македоније и Србије, Зборник радова Византолошког института САН, Београд 1956, књ. 4, 180—182) датује ове фрагменте у XI век. О пореклу површинске орнаменталне пластике наших споменика IX—XI века, уп. и *Lj. Karaman*, Pregled umjetnosti u Dalmaciji, Zagreb 1952; *В. Ђурић*, Српска средњовековна умет-

ност и Запад, Historijski pregled, Zagreb 1959, св. 1, 30—31; *I. Petricioli*, Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji, Zagreb 1960, 7—12; *J. Максимовић*, Јустинијански модели у скулптури од IX—XI века, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 163—171 (где је наведена обимнија литература); *J. Максимовић*, Српска средњовековна скулптура, Н. Сад 1971, 95.

90. О датовању ових фресака: *С. Радојчић*, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, 27; Исти, Старо српско сликарство, Београд 1966, 44—45; *В. Ђурић*, Једна сликарска радионица у Србији XIII века, Старинар XII, Београд 1961, 63—76.

91. Цела источна фасада је президана у Милутиново време, на основу чега *С. Ненадовић* (н.д. 50) закључује да је претходно била веома оштећена.

92. Разлика у пресвођавању крајњих бочних бродова била је свакако условљена унапред одређеним композиционим схемама живописа.

93. Предлажући ову класификацију, *G. Millet* за први тип налази многе примере у Цариграду, за други у грчким провинцијама (*G. Millet*, L'Ecole greque dans l'architecture byzantine, Paris 1916, 69—70); *С. Ненадовић*, н.д. 114—115.

94. *С. Ненадовић* (н. д. 118) помишља на могућност да је протомајстор Никола био добро упознат са цариградским решењима; *В. Кораћ*, Грачаница, Простори и облици, Зборник Светозара Радојчића, 147—148.

95. *С. Ненадовић*, н. д. 178; *R. Krautheimer*, Early Christian and Byzantine Architecture, 1965, 302; *В. Кораћ*, Грачаница, н. м.

96. *С. Станојевић*, Била, клепала и звона код нас, Глас СКА CLIII, Београд 1933, 85.

97. О кулама-звоницима уз катедралне цркве: *В. Ђурић*, Сопоћани, ед. СКЗ, Београд 1963, 40—43.

98. О византијским кулама-звонарама повезаним са архитектуром цркве, које се на Истоку масовније јављају после латинског освајања Цариграда, уп. *H. Hallensleben*, Byzantinische Kirchtürme, Kunstchronik, Nürnberg 1966, Bd. 10, 309—311.

99. Према G. Millet-у, катихумена изнад нартекса представља цариградску црту (н.д. 124_2)

100. На сличност ових решења указао је *А. Дероко*, Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији, Београд 1962 (II изд.), 127; *G. Millet*, н. д. сл. 88; *С. Ненадовић*, н. д. 137—138 (сл. 64); *A. Grabar*, Vizantija (prev. O. Đurić), Novi Sad 1969. sl. 8; о даљим паралелама: *Б. Вуловић*, Раваница, Београд 1966, 75.

101. *A. Grabar*, n.d. 94

102. Орнаментисани камени перваз на улазу у храм сличан је и по обради и по мотивима дечанским порталима, и свакако је накнадно овде уграђен (*А. Дероко*, н. д. 128); *С. Ненадовић*, н. д. 168—169; *J. Максимовић*, Српска средњовековна скулптура, 95—96.

103. *G. Millet*, n.d. 225

104. О декоративном зидању опеком и о керамопластичним украсима: *С. Ненадовић*, н.д. 147—168; Исти, Keramoplastika Bogorodice Ljeviške, Glasnik Muzeja Kosova i Metohije, Priština 1956, 15—24.

105. О личности архиепископа Саве III: *С. Станојевић*, Српски архиепископи од Саве II до Данила II, Глас СКА CLIII, Београд 1933, 41—78.

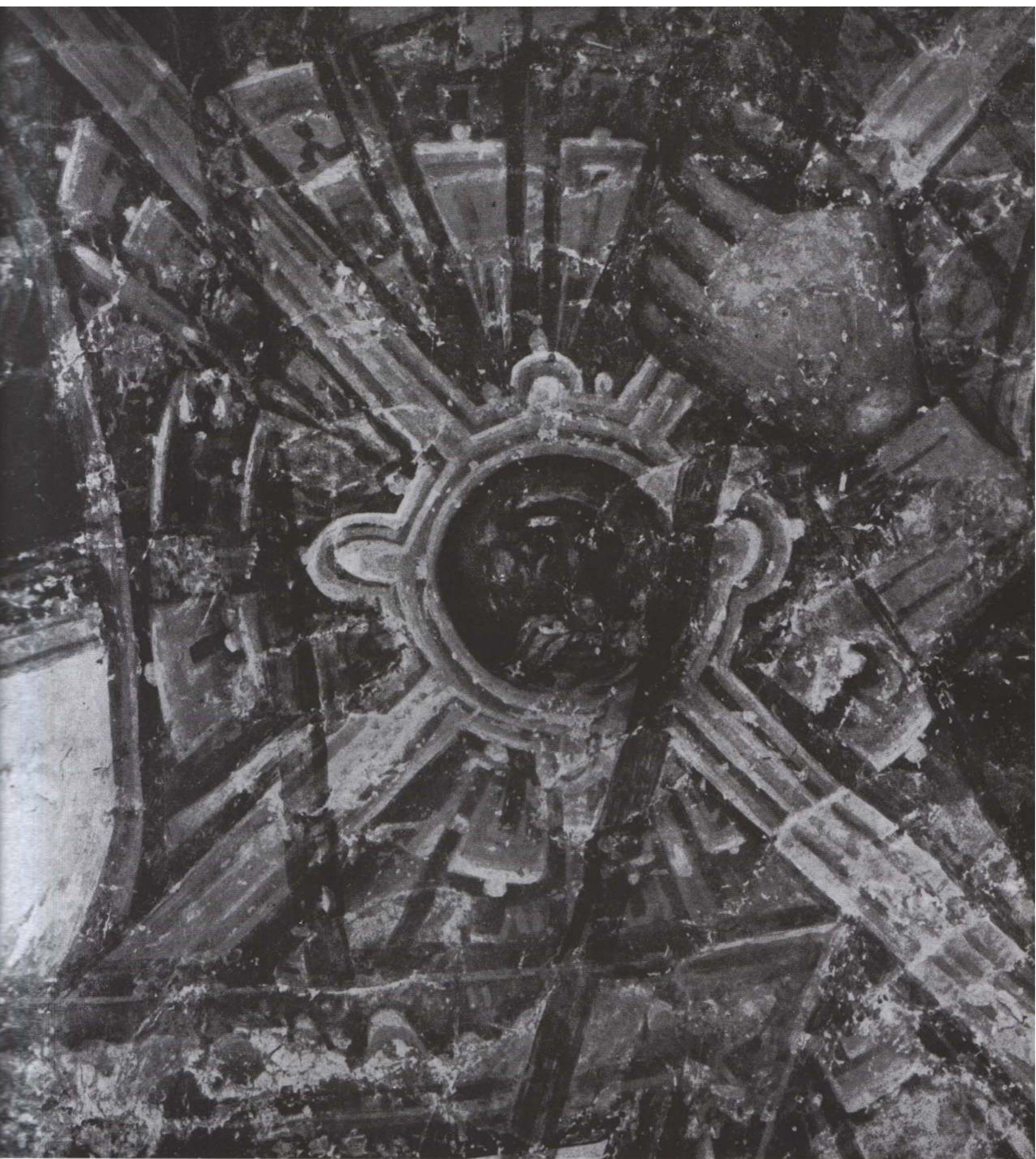
Гордана Бабић

СЛИКАРСТВО БОГОРОДИЦЕ ЉЕВИШКЕ

Призренска катедрала је преграђена и украшена новим живописом у првим годинама XIV века, за време оштрих сукоба и ратова између српских краљева Драгутина и Милутина. Током борби, Драгутин је налазио подршку у круговима српског племства, а Милутина је више помагала црква.[1] Политичке супротности међу владајућим краљевима испољиле су се и у њиховом духовном и културном опредељењу. Поборник чвршћег везивања Србије за Угарску и моћне савезе Запада, Драгутин, зет угарског краља Ладислава IV, на пољу уметности се показао као конзервативни поштовалац традиција. Његова задужбина у Ариљу, живописана 1296, свега десетак година пре Милутинове катедрале у Призрену, још увек је једнобродна црква окречених фасада, с једном куполом и старинским иконографским програмом живописа. Њена архитектура сведочи о трајању облика пониклих још у доба Немање и Саве у Студеници и Жичи, а сликари које је Драгутин изабрао и довео из Солуна у Ариље, да му осликају задужбину, завршили су посао уневши неке новости, али не удахнувши праву лепоту ни цртежу, ни бојама.[2] Међутим, краљ Милутин, зет византијског цара Андроника II Палеолога, близак образованим дворским и црквеним круговима Цариграда и Солуна, лако је пронашао боље мајсторе и прихватио напредна уметничка схватања тадашњег византијског света, коме је и Србија већ коначно припадала. У архитектури и у сликарству Богородице Љевишке испољиле су се многе за Србију нове уметничке идеје. Натпис са источне фасаде сведочи да је архитектура завршена 1306/1307. године, и да су се при обнови епископије трудили ктитор, краљ Милутин, епископ призренски Сава и његов претходник епископ Дамјан.[3] Они су свесно занемарили рашку градитељску традицију и довели протомајстора Николу, који је умео да оствари замисао о петобродном храму с припратама, капелама и високим звоником; а протомајстор Астрапа, са својим сарадницима и помоћницима, унео је

у слике радост и ведрину и приказао живописом сложенији и опширнији иконографски програм од свих претходних, сачуваних у Рашкој.

Не знамо више како су биле саграђене и украшене неке друге задужбине краља Милутина, градске цркве или катедрала посвећена Богородици Тројеручици у Скопљу.[4] Не знамо више ништа ни о Милутиновој другој призренској задужбини коју помињу једна повеља цара Душана и летописи, а била је посвећена светом Стефану, традиционалном заштитнику владара из династије Немањића.[5] Зато можемо само да помишљамо, није ли, можда, призренском црквом Св. Стефана краљ Милутин покушао да обнови рашку градитељску традицију на тлу Призрена, као што је и у цркви Св. Стефана у Бањској, свом замишљеном маузолеју, саграђеном после победе и споразума с Драгутином, оживео старе облике српске архитектуре XIII века, да би на тај начин доказао верност рашким традицијама. Судећи, међутим, по бројним очуваним Милутиновим задужбинама, саграђеним после Љевишке, као што су Св. Никита у Чучеру (са црквом обновљеном око 1307. и осликаном у другој деценији XIV века), капела посвећена култу Богородичиних родитеља, Јоакима и Ане, у Студеници (1314), црква Св. Георгија у Старом Нагоричину (1313—1318) и Грачаница (око 1313—1321), јасно постаје да у каснијим годинама краљ Милутин више није подстицао обнову старих рашких облика у архитектури и у сликарству, већ је покровитељском дарежљивошћу и избором сарадника и уметника омогућио брза и директна уметничка струјања између Србије и Византије у раном XIV веку. Краљ Милутин је учинио одсудан корак у сусрет Византији, како у политичком животу, тако и у духовним кретањима, подстичући усвајање свих видова културног наслеђа Византинаца.



11. *Шшиш неиознашог свешог рашника*, други северни стубац у наосу.

Shield of an unidentified warrior saint. North side of the naos, second pillar from the east, east face.

12. *Успење Богородице*, детаљ, наос.

Dormition of the Virgin, detail, naos.

ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ ЖИВОПИСА У НАОСУ

У Цариграду се још од IX века неговао и усавршавао модел крстообразне петокуполне цркве. Нарочито је био омиљен у доба Комнина и Палеолога, пошто је дозвољавао веома сликовито приказивање све сложенијих тумачења теолога и литургичара о хијерархији у небеском и земаљском свету.[6] Иконографски програм живописа, смишљан у Византији за овакве цркве, прилагођавао се лако захтевима одређеног времена и појединих ктитора, проширивао се или скраћивао, према просторима које су нудили архитектонски облици, не мењајући већ давно усвојену основну догму о цркви као краљевству божијем, и о врховном положају Сведржитеља и његове небеске војске над плејадом старозаветних, новозаветних, хагиографских или историјских ликова. Стотинак година пре призренске катедрале, ктитори првих српских цркава, Немања и Сава, нису се определили за петокуполне узоре кад су зидали Студеницу и Жичу, иако су видели и знали такве цариградске цркве. Тек краљ Милутин и призренски епископи прихватају овај веома сложени византијски облик цркве, у чијим се куполама у комнинском периоду сликало пет Христових ликова, а на разуђеним зидовима је било довољно места за бројне јеванђељске циклусе и појединачне фигуре светитеља. Схватајући као одељене символичне целине наос, спољне бродове, припрату и спољну припрату, кулу звоник и капеле на спрату изнад спољне припрате, наручиоци и сликари су, према утврђеним учењима византијских теолога и литургичара, сваком простору доделили одређени програм живописа.

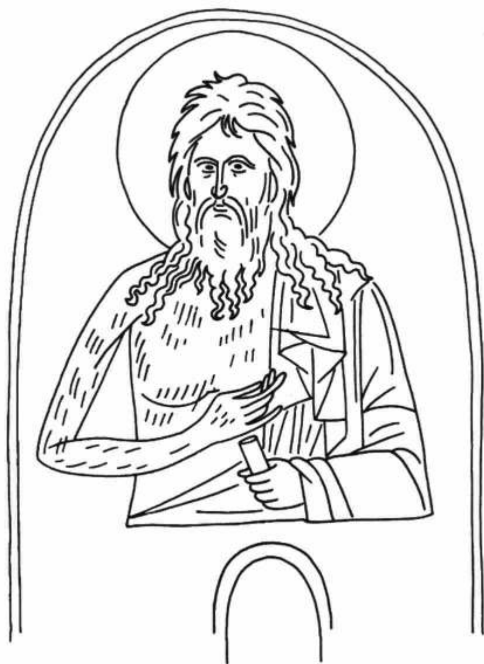
Наосом Љевишке доминира попрсје Христа Сведржитеља, насликано у централној калоти, а још четири Христова лика красе калоте угаоних купола, где су поред Христа у његовим годинама (С-И), велики архијереј (С-З), Старац дана (Ј-И), и Емануил (Ј-З). Упоредо истицање ових различитих видова Христа, као символ вечности, омиљено је било у комнинском периоду, о чему сведоче

минијатуре рукописа XI и XII века и живопис цркве у Нерезима (1164).[7] Касније, у раном XIV веку, исте идеје већ више нису толико распрострањене. У Милутиновим задужбинама, сликаним после смрти призренског епископа и каснијег српског архиепископа Саве III (1316), у Старом Нагоричину и у Грачаници овај избор слика у угаоним калотама није се више поновио. Зато се може веровати да је овај, рекло би се већ старински византијски идејни узор, призренски епископ Сава наметнуо декору катедрале. Поштујући утврђени начин хијерархијског распореда сцена и ликова у цркви по вертикалним и хоризонталним зонама, у Љевишкој су у тамбурима смештене фигуре двадесет и четири пророка, у пандантифима писци јеванђеља, а Убрус са Христовим ликом под источним и западним прозором централне куполе.[8] Овај већ утврђени распоред оживео је љевишки главни мајстор новим детаљима, омиљеним почетком XIV века: анђели слећу пророцима, доносећи им исписане поруке с неба, с пророштвима којима су наговестили Христа, а јеванђелистима долећу крилате персонификације божанске мудрости и инспиришу их пружајући им ротулусе.

8. *Попрсје Христа,* ниша протезиса.

Bust of Christ, prothesis, the niche.

Смисао за монументалност главног љевишког мајстора испољила се нарочито у распореду уобичајених сцена у олтарском простору. Ускладивши изванредно слику и стварни архитектонски простор, овај сликар је показао да је добро познавао оне обичаје монументалног украшавања зидова који су се неговали у српској уметности током целог XIII века. Композицију Христовог Вазнесења распоредио је на великој површини, у калоту и четири нижа, луцима опточена поља бочних зидова олтарског простора. Христос у слави је некада красио калоту над олтарем а јако оштећене групе апостола су у нижим бочним пољима; такав распоред подсећа на старинске, простране слике, необичне у првим годинама XIV века. Поделом олтарске апсиде на свега две зоне, сликар је створио простор за огромну фигуру Богородице у конхи и два архијереја над сликаним соклом са двоглавим орловима на драперији. Два чувена писца литургије из IV века, кападокијски теолог Василије Велики и цариградски патријарх Јован Златоусти предводе остале архијереје, личности разних временских раздобља, у симболичној композицији Поклоњења Агнецу.[9] Прилагођавајући утврђени олтар-



9. *Попрсје св. Јована,* ниша ђаконикона.

Bust of St. John the Forerunner, diaconicon, the niche.

ски програм живописа постојећој архитектури, сликар је сцене Причести померио на бочне зидове олтарског простора (т. IX и X). Не руководећи се строго теолошким значењем фигура насликаних у олтару: Христа (у ниши протезиса, црт. 8), светог Јована (у ниши ђаконикона, црт. 9), арханђела, архијереја, анђела — ђакона (црт. 10), светитеља — ђакона, херувима и свећоносаца, сликар их смањује или повећава повинујући се једино облику постојећих зидова и сликарском осећању монументалности олтара с огромном фигуром Богородице.

Компликована архитектура наоса, са веома уским бродовима и високим сводовима ни мало није била погодна за развијање монументалних композиција из циклуса Великих празника, које као и обично, красе највишу зону у наосу. Под куполом су очуване само Благовести (на источном пару стубаца), Сретење (на јужном зиду), и део Крштења (на потрбушју јужног свода), а стешњена композиција Успења Богородичиног је на остатку западног зида средњег брода под бифором (сл. 12). Међутим, и на неподесним, релативно малим површинама зидова поткуполног простора, сликар је остварио уравнотежене, мирне сцене, избегавајући компликовану сликану архитектуру у позадини и већи број учесника у догађају. Од сцена које су некад красиле средње зоне у наосу, очувано је тек толико да се наслути циклус исцељења и јавних дела Христових на земљи, циклус Мука Христових и циклус посвећен Васкрсењу и Христовом боравку на земљи после Васкрсења. На пространијим зидним површинама композиције се нижу једна за другом без одвајања, а на испреламаним зидовима сликар поштује облике праве архитектуре, обележава њене ивице црвеним или орнаменталним тракама, па у тако створене оквире смешта своје слике. Мноштво тема које је сликар морао да прикаже у наосу, према захтевима наручилаца и обичајима времена, приморали су га да сликама смањи формат, али и поред тога, он остаје доследан законима монументалног компоновања и наос краси мирним и симетричним композицијама, чак и кад их не одваја тракама, као у циклусу Мука.

Нагло развијена наклоност иконографа и наручилаца према илустрацијама јеванђељских, литургијских, хагиографских и поетичних текстова, испољила се у наосу призренске катедрале како у проширењу већ уобичајених циклуса, тако и у увођењу нових, који се раније нису сликали у наосу српских цркава.`У Студеници, Милешеви, Св. Апостолима у Пећи, циклус Мука Христових сликан је тек у припрати, док је у Милутиновој призренској задужбини заузео видно место у најнижој зони композиција у наосу. Данас су очуване само неке сцене овог циклуса (т. XVI — XXI) на јужном зиду јужног унутрашњег брода: Тајна вечера (Јов. XIII, 23—25), Прање ногу (Јов. XIII, 4—9), веома оштећено Издајство Judино (Јов. XVIII, 10) и Суђење Христу пред јеврејским судијом Аном (Јов. XVIII, 13 и 21—23). Међутим, да нису уништене слике свих осталих јеванђељских прича о земаљским страдањима и последњим данима Христовим (које су некад красиле северни зид северног унутрашњег брода) овај би циклус по опширности одговарао старијим

13. *Пут у Емаус*, наос.

The Journey to Emmaus, naos.

14. *Христос се јавља апостолима*, наос.

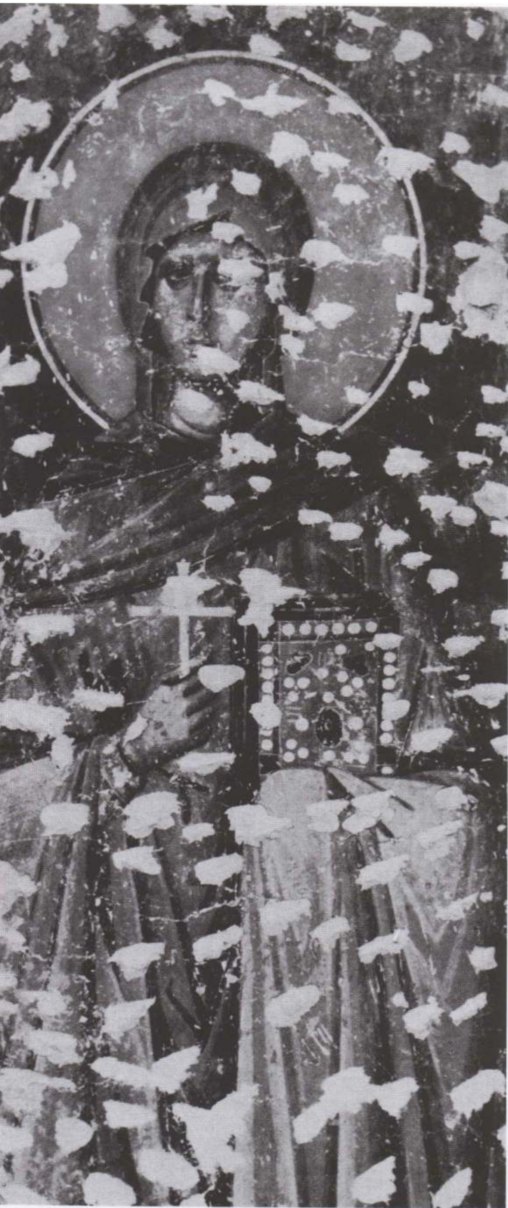
Christ's Appearance to the Apostles, naos.

15. *Св. Пешар,* потрбушје лука између нартекса и наоса.

Saint Peter, intrados of the opening between the naos and the narthex.

16. *Св. Павле*, потрбушје лука између нартекса и наоса.

Saint Paul, intrados of the opening between the naos and the narthex.



17. *Мученица,* четврти стубац, северни спољни брод.

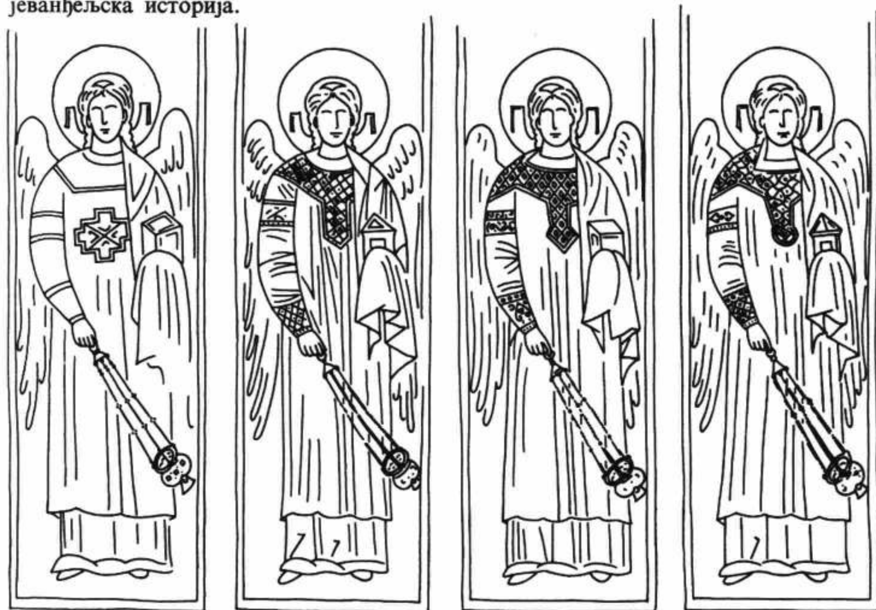
Female martyr, north outer aisle, fourth pillar from the east.

18. *Богородица с Христом,* трећи стубац, северни спољни брод.

Virgin and Christ, north outer aisle, third pillar from the east.

циклусима Мука Христових, у охридској Богородици Перивлепти, у Св. Апостолима у Пећи, у Протату на Светој Гори, у Св. Николи у Прилепу, у Св. Никити и у Хиландару, где је било обично по дванаест до тринаест сцена, а био би свакако краћи од оних потпуно развијених у Старом Нагоричину и Грачаници, где је илустровано и по двадесетак догађаја.[10]

И за сцене исцељења и земаљских дела Христових, које се у српским црквама XIII века нису сликале у наосу, нашао је призренски протомајстор место у бочним поткуполним просторима. Од сцена које су припадале овим циклусима још се виде три композиције, уоквирене црвеним тракама: исцељење богаља (Мат. XV, 29—31), изгледа разговор Христа са Самарјанком (Јов. IV, 7) и прича о грешници која је купила миро (посни триод, стихира из службе за Велику среду). Иако су ове сцене гледаоци тешко могли да сагледају у високим, уским угаоним просторима, њихово приказивање је било оправдано новим схватањем о избору тема које треба да красе наос. Сцене исцељења и других дела Христових сматрана су почетком XIV века као обавезни део тумачења догме о космичкој вредности Цркве, у којој се на симболичан начин, кроз литургију и живопис понавља читава јеванђељска историја.

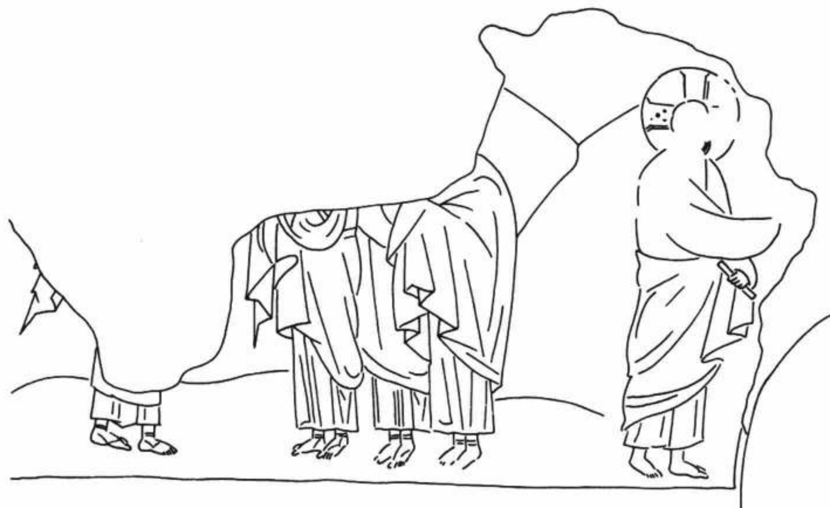


10. *Анђели ђакони* у луцима олтарског простора.

Angels-deacons, arches of the sanctuary.

Занимљиво је да ктитори Немањићи и теолози који су се бринули о живописању цркава у Србији током XIII века, све ове циклусе нису сматрали неопходним у иконографском програму живописа одређеног да украси рашке цркве. Међутим, већ тада је у извесним деловима Византије, па вероватно и у грчком Призрену било цркава које су добијале далеко опширније програме од рашких. Када је Призрен освојен и када је архиепископ Сава I поставио у Призрену српског епископа, Немањићи су обновили стару призренску катедралу и прихватили старије локалне обичаје.[11] Затечену тробродну базилику посвећену Богородици нису преградили по угледу на рашке цркве, а обнављајући јој живопис нису наметнули строги избор циклуса уобичајен у рашким црквама XIII века. О томе сведоче фрагменти фресака XIII века, нађени у јужном броду призренске катедрале, са сценама Чуда Христових (Свадба у Кани и Исцељење слепог, т. XLIX и L) и фигуром Богородице Елеусе са Христом „крмитељем" (т. LI). Тај Христос храни и носи на руци корпицу, какву и данас знају да начине брђани који познају шуме. Ови фрагменти XIII века дело су домаћих мајстора, вероватно оних који су радили у студеничкој црквици Св. Николе.[12]

Тек почетком XIV века продиру сложенија теолошка схватања о зидном украсу цркава и бивају коначно прихваћена у Србији. Новим идејама, које су



11. *Христос се по трећи пут јавља апостолима и поставља три питања Петру*, северни унутрашњи брод, јужни зид III зона.

The third Appearance of Christ to the Apostles and the Three Questions addressed to Peter, north inner aisle, south wall, III zone.

надахнуле уметност, отворен је пут у данима владавине краља Милутина. На погодном тлу, у српским земљама, развило се у Милутиново време зидно сликарство, које упоредо са очуваним споменицима сликарства Охрида, Солуна, Арте, Вера или Свете Горе, приказује различите етапе стварања тзв. наративног стила живописа раног XIV века на Балкану. Сликарство призренске катедрале показује само једну етапу у процесу усвајања новог стила и новог, обимнијег иконографског програма, који ће бити прихваћен у свим црквама двадесетих година XIV века.

Продор нових тема у живопис наоса није био свуда подједнако брз ни равномеран. У цариградским очуваним споменицима, католикону манастира Хоре (Кахрије џамије) и у јужној капели манастира Богородице Памакаристос (Фетије џамије) само традиционални јеванђељски циклус Великих празника изабран је да украси наос. У Хори су сви други бројни циклуси распоређени у припратама и у јужној капели (1315—1321).[13] Ипак, случајем очувани споменици Цариграда, често само са делимично очуваним зидним украсом, као што су Богородица Памакаристос, Килисе џамија или капела Св. Ефимије на хиподрому, пре су изузетни него типични споменици касног XIII и раног XIV века.[14] Они само делимично обавештавају о програмима уобичајеним у престоничким црквама и капелама. Међутим, по бројнијим црквама, очуваним на Балкану, рекло би се да је на тлу охридске и солунске архиепископије циклус Мука Христових крајем XIII века већ био уобичајен у програму живописа у наосу. Овај циклус је заузео своје место у Перивлепти у Охриду (1295), у Св. Николи у Прилепу (1299), у Протату на Светој Гори (последње године XIII века), изгледа и у капели Св. Евтимија, пригређеној уз стару солунску базилику Св. Димитрија (1303),[15] и у бројним црквама раног XIV века. У српским црквама живописаним у доба краља Милутина, запажа се такође жеља да се циклусу Мука нађе место у наосу. О томе сведочи живопис у Св. Апостолима у Пећи, у Св. Никити, у Хиландару, у Старом Нагоричину.

У манастирским католиконима и градским црквама избор тема, илустрованих у наосу, све је шири почетком XIV века. Утицај литургије на зидно сликарство бивао је све јачи. Зато се и могло десити да се у циклусу земаљске делатности Христове у призренској катедрали појави сасвим неуобичајена илустрација стихире о грешници која купује миро. Текст стихире опширнији је у казивању догађаја од текста јеванђеља по Луки (VII, 37—38). О куповању мира нема помена у јеванђељу, али литургијска песма описује и ту епизоду која је претходила главној сцени: грешница је отрчала до зидина да купи драгоцено миро, да помаже добротвора; и трговца мољаше, да јој да миро да помаже ноге ономе који ју је ослободио свих грехова.[16] Приказана је баш ова споредна епизода приче, занимљива као нека врста жанр сцене.

Теолошка ученост и заокупљеност литургијом, како наручилаца тако и сликара, огледа се у призренској катедрали нарочито у циклусу сцена посвећених

Христовом боравку на земљи после васкрсења. Надахнуте јеванђељским поглављима која се читају на јутрењима, у периоду од Ускрса до Духова, илустрације овог циклуса су одавно биле познате у византијској уметности.[17] У призренској катедрали, овом циклусу је додељено доста простора, углавном на северном зиду под куполом. Услед оштећења насталих временом, ускраћена је могућност данашњем посетиоцу да сагледа све његове епизоде, али и ове очуване сведоче о необичној дужини циклуса: Христос се јавља двема мироносицама (Јов. XX, 14—17; Мат. XXVIII, 9), Анђео показује трима мироносицама празан Христов гроб (изузетно на јужном зиду под куполом, Лука XXIV, 1—2, 6 и Марко XVI, 1—7), Христос се јавља Луки и Клеопи на путу за Емаус (Лука XXIV, 17—29, сл. 13), Вечера у Емаусу (Лука XXIV, 29—32 и Марко XVI, 12, т. XXII), Лука и Клеопа саопштавају о јављању Христа пред градом Јерусалимом (Лука XXIV, 33), Христос се јавља једанаесторици апостола (Лука XXIV, 36 — 41, сл. 14); циклус се наставља у североисточном поткуполном простору: Христос се поново јавља апостолима на обали Тиверијадског мора (Јов. XXI, 5, 9), Христос благосиља хлеб и рибу (Јов. XXI, 13) и Христос се по трећи пут јавља апостолима и поставља три питања Петру (Јов. XXI, 15 — 25), црт. 11.

Имајући у виду традицију српског монументалног сликарства XIII века, појава овог циклуса није сасвим изненадна у Љевишкој; међутим, запажа се да је веома омиљен и опширан баш у Милутиновим задужбинама, па се и то обогаћење програма може схватити као последица одређених захтева ктитора и теолога, чије су идеје утицале на развитак програма црквеног декора. У Св. Никити је илустровано седам сцена, у Хиландару десет, у Старом Нагоричину шеснаест, а у Грачаници још више, што показује како су се почетком XIV века јеванђељска читања на литургији све опширније илустровала у црквама краља Милутина.[18]

Христове теофаније инспирисане јеванђељима све чешће су занимале наручиоце. Апостоли и жене су видели Христа пошто је васкрснуо, они су били сведоци необичног догађаја, па су их иконографи истицали. Пророци и јеванђелиста Матеј су такође наговештавали у својим визијама натприродни Христов одлазак или други долазак на земљу, па се можда једном од њих може приписати део оштећене визије Пантократора на дуги у мандорли коју носе четири серафима на западном зиду наоса у Љевишкој. У монументалном сликарству раног XIV века све су бројније сцене којима се верни поучавају о натприродној моћи Христа, а у исто време учени теолози траже начин да се узвишени ликови Христа и Богородице приближе гледаоцу. Њихов земаљски живот се истиче, узајамни однос се слика све убедљивије, крај њихових имена се исписују веома хумани, дуги називи, који удаљену личност Бога спуштају до верних на земљи. Процес извесне хуманизације религиозне уметности, видан још крајем комнинског периода поново се испољио у живопису раног XIV века; фреске призренске катедрале одају ту особину свог времена.

12. *Христос са апостолима*, северни унутрашњи брод, јужни зид III зона.
Christ and Apostles, north inner aisle, south wall, III zone.

У значајнијим градским црквама или у старијим манастирима у средњем веку су се увек стварале локалне светиње којима је додељивана често и чудотворна моћ, па су тиме још више привлачиле уметнике и писце да им посвећују своја дела. Своје заштитнике су имале многе српске цркве; у Сопоћанима је то био свети арханђео „хранитељ (чувар) свете Тројице", у Студеници „Богородица студеничка", у Кончи Богородица хиландарска", у Матејчи „Богородица црногорска", а архиепископ Данило II споменуо је и „Богородицу добру хранитељку" у Трескавцу, итд.[19] Обичај поштовања посебних локалних светиња приказаних на фрескама био је добро познат у Србији. Међутим, у призренској катедрали је насликан изузетно велики број оваквих нарочито поштованих икона, јер су бројни ступци у наосу нудили погодне површине. Своје епитете сачувале су само неке свечане фигуре, као Богородица „помоћница Хришћана", Мати Божија „скораја услишателница" (т. XXV)[20] (тј. „скоропослушница"), Христос „хранитељ призренски" (т. XXVI). Милутинов мајстор опонашао је на фресци праве иконе, изабравши можда оне за које се веровало да су чудотворне и свакако веома поштоване и блиске људима Призрена.

Ликови изабраних светитеља заузели су места на луцима и ступцима према законима утврђене хијерархије и свом рангу: старозаветни праведници, преци Христови (црт. 13, 14 и 15) и мученици су распоређени у горњој зони, а свети ратници, свети лекари (Кузман, Дамјан, Пантелејмон) и свете жене (Варвара, т. XXVII, Теодосија, Недеља, Петка, Анастасија фармаколутрија, Ирина, Теодора и др.) исликани су у најнижој зони. Хијерархијски однос ликова поштован је не само

по вертикалној подели, него и по хоризонталној; иако светитељке, жене су груписане само у западном делу наоса.

Посебно символично место добили су ликови апостола Петра и Павла, (сл. 15 и 16), према већ устаљеном обичају у црквама доба Палеолога. Као први међу апостолима, утемељивачи Цркве, светитељи чији се култ слави у једном дану, 29. јуна, насликани су на улазу у наос; њихови ликови заузимали су слична места у Перивлепти у Охриду, у цариградској Хори, и у посебно занимљивој иконографској варијанти на улазу под кулом у Жичи, где је идеја о Петру као камену на којем почива Црква, изражена насликаном метафором (Мат. XVI, 18).[21]

Приказани програм живописа у наосу призренске катедрале чини тематску целину и тумачи на детаљнији начин него старије српске цркве традиционално византијско схватање о црквеном здању као о замишљеном хришћанском универзуму. У том идеалном свету одређених хијерархијских односа овоземаљски владари су заузимали значајно место.

Портрети Немањића

Династичка слика Немањића, Милутинових предака, и символична слика Милутинове инвеституре, обе насликане у припрати, дословно илуструју византијске црквено-политичке идеје о пореклу и својствима владареве моћи и власти.

На свечаној црвеној позадини, већи од природне величине и од светитељских фигура, портрет краља Милутина у правом византијском царском орнату, заузима северни део западног зида припрате (т. I). Дуги старосрпски натпис га назива ктитором, верним, самодржавним, светородним, богочастивим краљем, праунуком светога Симеона Немање, унуком првовенчаногa краља Стефана, сином великога краља Уроша и зетом грчкога цара Андроника II Палеолога.[22] Своје светородно порекло и угледно сродство с византијским царем, краљ Милутин је истакао већ једном на призренској катедрали натписом од опеке на фасади источне апсиде. Оженивши се 1299. Симонидом, још девојчицом, али кћери Андроника II,[23] Милутин се веома приближио цариградском двору и нашао оправдање за своја настојања да му у свему подражава, истичући своје владарске инсигније, сјај свога двора и лепоту својих бројних задужбина.

Круна краља Милутина, приказана на портрету, права је стема византијских царева са орфаносом на врху и сијама (препендулијама) крај слепоочница, а Милутинов црни сакос са манијаком, периврахијима и наруквицама је типични сакос византијских царева XIV века. И остале краљевске инсигније Милутинове: скиптар у десној руци, дијадема (лорос) пребачена преко леве руке и у њој црвени свитак

(акакија, мапа), не разликују се ни по облику, ни по боји од византијских царских инсигиија овога доба. Непознати византијски писац XIV века, који је оставио тачни опис одеће византијског цара, изричито каже: „Цар носи крст, знак своје вере у Христа, стему, знак свог достојанства, појас, назван данас, као што је речено, дијадема, знак војничког позива, црни сакос, знак тајанства царске власти, земљу, названу акакија, као што смо рекли, знак да је цар смеран пошто је смртник и да царствовање не треба да га учини хвалисавим и сујетним, марамицу, знак непостојаности власти која прелази с једног на другог и мач, знак његове власти. Пред царем се носи велика свећа као алузија на речи Господа: „нека тако блиста ваша светлост пред људима, нека они виде ваша добра дела...“[24] Краљева власт је у Србији божанског порекла, као и власт византијског цара. Слика показује како сам Христос преноси власт на српске краљеве; насликан је изнад њих, у сегменту и благосиља Милутина и његовог оца, почившег краља Уроша I, који се први међу Немањићима називао светородним краљем. Првобитно је био насликан у истој композицији с јужне стране, што доказује очувани натпис који га помиње као великог краља свих српских земаља и поморских, унука светога Симеона Немање, а сина Првовенчаног краља Стефана.[25] Овај портрет Уроша I је, на жалост, уништен.

Милутинова инвеститура јасно је исказана језиком византијских иконографа. Не признајући више власт свога старијег брата Драгутина, који је још у Ариљу стајао поред Милутина као савладар, на ктиторском портрету из 1296,[26] у Призрену је Милутин приказан као једини, самодржавни, светородни краљ, син и наследник Уроша I. Овај свечани Милутинов портрет не припада поворци Немањића, није део неке ктиторске композиције, већ је церемонијална, свечана слика добијања власти директно од Христа, компонована по византијским иконографским узорима.

Независност своје краљевске власти истицао је Милутин у правним актима већ пре почетка 1313, одмах после победе над Драгутином. У даровној повељи манастиру Св. Стефана у Бањској Милутин је потписан као „краљ и самодржац свих српских земаља и поморских“, а Драгутин каже за себе у овом истом документу да је „брат Господина ми великога краља Стефана Уроша“ и потписује се сам као „благоверни раб Христу Стефан прежде бивши краљ.“[27]

Слика говори својим језиком, а повеља својим, о савременим политичким приликама у Србији и о Милутиновом коначном освајању српског престола. Обезбедивши власт, краљ Милутин је истакао своје светородно порекло, легитимитет своје лозе и своје власти.

Преци Немањићи, на које се краљ Милутин позива у ктиторском натпису и у писаним изворима тога доба, насликани су на западном зиду припрате, као претходници на српском трону, а крај њих је истакао Милутин и Немањиће црквене поглаваре (т. II). Симеон Немања, монах у схимничкој ризи (т. III, црт. 21), добио је среди-

шње, почасно место у композицији. Он шири руке благосиљајући своје синове, наследнике, Саву, првог српског архиепископа (т. IV) и Стефана, првог крунисаног краља. Ове три фигуре оснивача државе, краљевине и независне цркве, заузимају највећи део зида. Поред њих, већ славних и посвећених, насликана су била на северном делу зида још два портрета, од којих је очуван само један; то је млади Немањић у пурпурној дугој хаљини украшеној мотивом двоглавог орла у круговима (коластом аздијом);[28] нема дијадему; држи у руци скиптар, изгледа у облику крста какав су носили краљеви; нема стему, али носи на глави венац сличан стематогириону.[29] До њега је стајао неки архиепископ, судећи по остатку плавог јастука под ногама. Могао је то бити портрет Саве II или Саве III. Иако је легенда крај првог лика оштећена и недовољна (Стєфанъ . . . Оүрошꙗ) инсигније указују да би се могао препознати Милутинов син, Стефан, касније прозван Дечански, који је од 1309. до 1314. био намесник у Приморју. Зна се да је Милутин помишљао на Стефана као на свог могућег наследника око 1308/1309, па и до краја грађанског рата у Србији, који се смирио тек пред крај 1312. У том периоду Стефан није имао титулу младог краља, која би му евентуално омогућила да се прикаже са свим својим краљевским инсигнијама. Већ у повељама краља Милутина из идућег периода, 1313—1316, као наследници српског престола помињу се и син и синовац. То је период у којем је Драгутин још увек покушавао

13. а) *Праотац Ноје* б) *непознати старозаветни предак Христов*, лук између трећег и четвртог северног ступца у наосу.

a) *The Ancestor Noah* b) *unidentified Ancestor of Christ*, the arch between the third and the fourth north pillars, in the naos.

да обезбеди власт своме сину, а таква политичка ситуација је довела до оружане побуне Стефана, сина Милутиновог, 1314, и до седмогодишњег прогонства Стефановог у Цариграду.[30] Према томе, може се веровати да су портрети Немањића у Љевишкој завршени пре 1313. године.

У односу на старије сличне слике предака и савременика Немањића, композиција очувана у призренској катедрали показује значајне иконографске и идејне промене. Изостављен је лик Христа и учињен је покушај да се фигура родоначелника династије, Немање, више истакне. Он не прилази ни Христу, ни Богородици, као скрушени предводник свог потомства и посредник који моли милост за наследнике, већ самостално означава почетак једне светородне династије. Од њега потичу наследници, краљеви и архиепископи, који стоје свечано и мирно, један крај другога, на својим краљевским пурпурним или архиепископским плавим јастуцима, сваки у свом званичном орнату и са својим инсигнијама у рукама. Овакав хоризонтални низ фронтално окренутих фигура Немањића натприродне величине (2,55 m.) представља у српском монументалном сликарству нови вид династичке слике. Композиција истиче моћ и славу предака краља Милутина, а занемарује њихову хришћанску понизност пред оноземаљским владарем од кога им власт потиче.

Новине у схватању династичке слике нису умањиле византијски утицај на обема историјским композицијама у припрати призренске епископије. Краљ

14. *Старозаветни преци Христови*, лук између четвртог јужног стубца и западног зида наоса.

The Ancestors of Christ, the arch between the fourth south pillar and the west wall of the naos.

Милутин је усвојио церемонијал византијског двора, прихватио је амблем Палеолога, двоглави орао и свечани савремени костим, не само царски, него и племићки, па и онај одређен за црквене поглаваре. Богате драперије украшене двоглавим орловима, разапете су под ногама архијереја у олтару и Немањића у припрати.[31] Двоглави орао у кругу (коласта аздија) је веома цењени орнаменат, упадљиво истицан како на тканинама одеће коју носе историјске и свете личности (Стефан Првовенчани, Стефан син Милутинов, света Варвара, света Теодора), тако и на орнаменталним тракама на зиду. Цариградску дворску моду приказују у Призрену историјске личности, али и светитељи; света Варвара (т. XXVII) више личи на даму са византијског двора, него на светитељку. Њена блистава одећа, украшена златом, бисером и драгим каменом, granaца широких рукава, као и необична капа с обоцима, одраз су праве дворске раскоши. И света Теодора носи гранацу, тзв. торакион,[32] плашт с коластим аздијама и отворену круну с обоцима. Слични елементи дворске ношње виде се и на осталим светитељкама, Ирини и Недељи, и на младом светом ратнику с уздигнутим мачем и копљем у рукама, у краткој туници закопчаној спреда (т. XXVIII); и он више личи на дворанина него на светитеља.[33] Панцири, штитови (сл. 11 и 30), оружје ратника, све блиста као на свечаности. Ни у једној другој Милутиновој задужбини неће се наћи толико ведрине и овоземаљске раскоши у којој учествују и историјске и свете личности, као у Богородици Љевишкој. Осећа се одблесак церемонија негованих и на двору и у цркви. Свет који је постојао изван времена приближен је гледаоцу савременом одећом, тканинама и упадицама из утврђеног церемонијала. Свећоносци (свет . . . к) се појављују не само поред Немањића у припрати, него и поред грчких архијереја у олтару, па у сличном виду чак и у једној јеванђељској сцени, крај јеврејског старешине за време суђења Христу (т. XX). На византијском двору улога им је била веома значајна. Ни један већи празник, нити пријем у царском триклинију у Цариграду није извођен без њих. Док је цар стајао поред трона, а велики доместик с мачем лево од цара, место свећоносца је било нешто ниже, поред доместика; упаљена свећа имала је оба краја обојена циноберoм, а средњи део украшен златном траком с црвеним крстовима у круговима.[34] И на двору краља Милутина морало је бити сличних церемонија, у којима су учествовали дворани, свећоносци и хорови певача.

Увођење свећоносаца у симболичне и јеванђељске композиције, где их литерарни извори не помињу, и приказивање светитеља у лаичким костимима дворана, затим облачење историјских личности раног XIII века, као што су Сава I и Првовенчани, у ношњу раног XIV века, све су то необичне особине љевишког сликарства, прожетог одблеском стварног живота. Сликар наоса велича на тај начин сјај и моћ својих овоземаљских покровитеља и њихових предака. Насупрот сликарима XIII века, који су Саву I приказивали у једноставном полиставриону, сликар призренске катедрале га одева у најсвечанију одећу, са везом, какву су носили византијски патријарси и најизабранији међу архиепископима: стихар са

15. *Старозаветни предак Христов,* лук у источном делу северног унутрашњег брода.

The unidentified Ancestor of Christ, arch in the east part of the inner north aisle.

16. *Смрт св. Николе,* друга северна лунета у капели Св. Николе.

The Death of St. Nicholas, second north lunette in St. Nicholas' Chapel.

пругама, тамноплави свечани извезени сакос кратких рукава, омофор са крстовима. Први пут у нашој историји костима приказан је овако богат вез на сакосу. Орнаменат изувијане лозице са попрсјима апостола и јеванђелиста у чашицама, извезен је златном жицом и обојеним нитима на тешкој свили (сл. 24). Такви фигурални орнаменти су касније у XIV веку чешће приказивани на костимима црквених прелата, па и самог Христа, кад се јавља у улози свештеника, али се до Љевишке нису код нас знали.[35] Раскош Милутиновог двора захватила је и цркву. Изненађен и озлојеђен, византијски дипломата и познати хуманиста Теодор Метохит, касније велики логотет цара Андроника II, описао је своје утиске са двора краља Милутина, где је 1298. године боравио приликом уговарања брака између српског краља и принцезе Симониде, следећим речима: „Читава церемонија беше весела, пуна достојанства и части . . . И сам краљ (Милутин) беше лепо украшен накитима. Око тела имао је више накита од скупоценог камена и бисера, колико год је могло да стане и сав је треперио у злату . . . Цео дом блисташе свиленим и златом украшеним намештајем. Окружен је био својим одабраним људима, и све је уопште било што лепше уређено и украшено. Укратко речено, све беше удешено по ромејском (тј. византијском) укусу и по церемонијалу царског двора, а као што вели пословица, покушало се пешке надметање с лидијском двоколицом, али се ипак надметало."[36]

Програм живописа у осталим просторима катедрале

У живопису очуваном изван наоса испољила су се настојања наручилаца да се бројне хагиографске, поетичне и јеванђељске теме изразе сликама. Нагло проширени иконографски програм утицао је на смањење формата слика које су покривале сваки делић, било равне, било криве површине зидова.

Бочне капеле

Само су делимично очуване фреске јужног бочног брода; у апсиди су Богородица раширених руку с Христом на грудима (т. XXXI) и писци литургије, Василије Велики и Јован Златоусти. Крај њих је један александријски епископ, а на сводовима и у горњој зони зидова источног травеја одвијало се житије светога Николе (рођење, полазак у школу, учење писма, т. XXXII—XXXVII, посвећења у чин ђакона, свештеника и епископа, јављање Евлавију и смрт светог Николе, црт. 16, види такође распоред, црт. 22). Овај источни део брода служио је као посебна капела. Она је била одвојена од наоса северним зидом са плитком нишом, у којој је била насликана права фреско-икона светога Николе. Међутим, преправкама извршеним у време када је црква служила као џамија, велико попрсје светог Николе је нестало заједно са нишом, а остали су само Богородица и Христос, који су светитељу приносили атрибуте епископског чина, омофор и јеванђеље.[37]

17. *Грчки текст молитве на свитку непознатог архијереја*, северна страна северног првог ступца, II зона (протезис).

The Greek inscription of the prayer on the scroll of an unidentified Church Father, first north pillar, north face, II zone. (prothesis).

18. *Текст на свитку јеванђелисте* у југоисточном пандантифу (грчки).

The inscription on the scroll of the Evangelist, south-eastern pendentif (Greek).

19. *Текст на свитку св. Василија Великог,* апсида капеле Св. Николе.

The inscription on the scroll of St. Basil the Great, St. Nicholas' Chapel, apse.

20. *Текст на свитку св. Атанасија Атонског,* северни зид олтара.

The inscription on the scroll of St. Athanasius the Great, sanctuary, north wall.

Јужна капела је својим архитектонским обликом и програмом живописа наговештавала средњовековном посетиоцу посебну целину. И по својој литургијској намени и по посвети посебном светитељу, капела је била издвојена од осталог простора цркве. Као и у многим старијим византијским и српским споменицима, култ посебно поштованог светитеља слављен је у посебном анексу, подстичући верне да се уз помоћ изабраних светих заштитника, који су им по свом земаљском животу били блиски и схватљиви, приближе узвишеном идеалу догме.[38]

Такве бочне капеле су често наручивали донатори да би се одужили свом заштитнику-светитељу. Можда је и у призренској катедрали епископ Дамјан пожелео да овековечи своје поштовање према патрону — епископу, светом Николи, намеравајући да почива крај лика којем се за живота обраћао. Аркосолијум, у јужном зиду капеле, могао би да посведочи о овој жељи да није изгубио сав свој сликани украс.

Још много мање фресака се очувало у спољном северном броду катедрале. Сем фигура архијереја крај часне трпезе у апсиди, виде се још једино ликови најстаријих побожних испосника на ступцима. Међу њима су свети Пахомије, оснивач египатских монашких заједница IV века (сл. 21), свети Зосим и света Марија Египатска, александријска куртизана и покајница, необично омиљена у XIV веку,[39] и други. Рекло би се да је и у овом простору програм живописа био прилагођен засебној капели посвећеној култу пустињака.

Спољна припрата

Најзанимљивији покушај објашњења догме, сложеним сликарским језиком, огледа се у програму живописа у спољној припрати. Уобичајене теме, као што су Страшни суд и Лоза Јесејева, које су већ у Милешеви или Сопоћанима сусретале верне на улазу у храм,[40] поновљене су и у Призрену на истом месту, али су проширене мноштвом детаља и допуњене новим идејама (т. XLIV—XLVIII и сл. 26 и 27). Не нашавши место у спољној припрати за Васељенске саборе, који су почев од XII века у византијским и српским црквама већ у припратама упозоравали верне на утврђене црквене каноне, љевишки протомајстор је овај циклус сместио у западном делу спољног јужног брода.[41]

У спољној припрати призренске катедрале насликани су, као што је то био обичај у византијским и српским епископским црквама, локални представници цркве. У Ариљу су у припрати очувани портрети моравичких епископа, у Пећи портрети архиепископа и патријараха (пресликани у XVI веку), у Св. Николи Дабарском у Бањи код Прибоја локални епископи (такође пресликани у XVI веку) а у Призрену и локални епископи и сви српски архиепископи.[42] Наследници Саве I сведоче јасно о припадности Призрена српској цркви. Ту су Арсеније (1234—1264), Сава II (1264—1272), Јоаникије (1272—1276), Јевстатије (1279—1286), Јаков (1286—1292) и последњи Јевстатије II (1292—1309), а шест призренских епископа XIII века насликани су крај њих, на северном делу западног зида. Њихове сигнатуре су лоше очуване, али се ипак читају имена: Иларије, Амвросије, Варлаам, Јован и уз лик претпоследњег епископа у низу јасно се чита: „всеосвештени епископ Дамјан", док је крај последњег портрета име потпуно избрисано.[43]

Историја српске призренске епископије почиње освајањем града око 1210, принудним одласком Грка, епископа Никифора 1219, и доласком Савиног сарадника на призренски епископски престо. Због овог догађаја оштро се побунио Грк Димитрије Хоматијан, архиепископ охридске архиепископије, којој је Призрен до тог времена био потчињен. И данас су очувана његова гневна писма упућена византијском патријарху у Никеји и архиепископу Сави I.[44] Међутим, охридска архиепископија, лишена политичке потпоре растуреног Византијског Царства, била је немоћна да измени догађаје и поврати изгубљену призренску епископију, која је остала у рукама српских епископа, насликаних у катедрали. Њихови ликови су тумачили средњовековном гледаоцу црквене и политичке идеје ктитора, краља Милутина, епископа Саве и епископа Дамјана.

Исто толико наметљива била је и теолошка симболика живописа у спољној припрати. Фреске откривају постојану жељу наручилаца да поуче гледаоца, приказујући му кроз симболе и алегорије основну догму о оваплоћењу Христовом и доласку међу људе, први пут да их поучи, а други пут да им суди за грехе на Страшном суду. Многе неуобичајене теме из црквене прозе или литургијске поезије сликар је сакупио и сажео у сплет епизода, које сликовитим језиком причају о

апстрактним идејама. Старозаветне префигурације личности и догађаја из Новог завета, послужиле су илустровању оваплоћења Логоса кроз Лозу Јесејеву, кроз Сан и Лествицу Јаковљеву, кроз литургијску песму „Пророци су те одозго наговестили . . .“, или попрсје Богородице с Христом у лунети над улазом у нартекс. Персонификације Ноћи и Дана, Сени и Истине, алузије на Стари и Нови завет већ на улазу указују вернима на догму о јединој правој истини коју су усвојили крштавањем, а остале слике их подсећају на долазак Христа на земљу, на његово крштење, на јединство његове две природе, односно јединство духа и материје, на путеве праведних и казне које ће стићи преступнике и неверне на Страшном суду. Христос је Страшни судија, спреман да кажњава или чини чуда васкрсавајући праведне. Песник Јован Дамаскин је још у VIII веку опевао Успење и Вазнесење Богородице, доказ о првом чуду Христовом, али ова песма није била уобичајена у декору византијских старијих цркава. Учени призренски ктитори, међутим, уносе и ову поетску визију Дамаскинову у програм спољне припрате. Сликар је илустровао речи прве стихире другог канона Дамаскиновог, који се пева на празник Успења Богородице.[45] Веома ретко сликана у монументалном сликарству, ова стихира у Призрену још једном указује на широку културу наручилаца и изванредан таленат сликара, који спретно и лако претвара стих у слику, прилагођену одређеној површини. Мноштво прича и стихова претворено је у поуку и радост

21. *Текст на свитку архијереја*, јужни зид олтара.

The inscription on the scroll of an Church Father, sanctuary, south wall.

за око. Суштина теолошких и моралних постулата касног средњег века сажета је у библијским метафорама и литургијским стиховима, илустрованим на зидовима и сводовима спољне припрате призренске катедрале далеко опширније него у било којој старијој српској цркви.

Звоник и капеле изнад спољне припрате

У таквом сплету идеја веома поучно звучи прича о сујети људској и дрвету које приказује живот, а служи као стан човеку. Док испија мед, мишеви му нагризају корен стабла и неман (смрт) га вреба отворених чељусти. Ова символична слика пролазности живота, надахнута причом из познатог и често илустрованог средњовековног романа о Варлааму и Јоасафу, покрива западну лунету у катихумени у звонику,[46] а насупрот њој, библијска прича о Данилу који се од лавова у пећини избавио захваљујући постојаној вери, звучи као антитеза и старозаветна префигурација спасења (Дан. VI, 8—25). Ликови Христа, Богородице, анђела и светитеља (само је очувана легенда крај лика св. Романа) допуњавају програм ове катихумене уз столпнике и ратнике на коњима. Столпници подсећају на свој чудан живот проживљен на високим ступцима, изван света, а ратници, Георгије и Димитрије, на коњима, подсећају на своје земаљске подвиге, вере ради; и једни и други сведоче о разним путевима којима се стизало до вечности.

У капелама крај катихумене испричани су циклуси о животу светих ратника Георгија и Димитрија, као да су ктитори желели да укажу почаст заштитницима овоземаљских ратника, посвећујући им по један мали храм. Док су фреске северне капеле на спрату једва видљиве, од циклуса о светом Димитрију је остало неколико сцена у јужној капели. Од тог времена житије заштитника града Солуна добило је место и у иконографском програму српских цркава.[47]

Сви простори веома разуђене архитектуре призренске катедрале били су украшени смишљено, с циљем да истакну хијерархију у космосу и на земљи и да објасне хришћанску догму. Иако је данас веома оштећен, иконографски програм живописа призренске катедрале приказује потпуније него било који старији савремену државну и црквену идеологију.

19. *Неӣознаӣи мученик,* четврти северни стубац у наосу, јужна страна.

Unidentified martyr, north side of the naos, fourth pillar from the east, south face.

20. *Св. Оресӣ, мученик севасӣијски,* трећи северни стубац у наосу, источна страна.

St. Orestes martyr of Sebaste, north side of the naos, third pillar from the east, east face.

21. *Св. Пахомије,* трећи стубац у северном спољном броду, северна страна.

St. Pachomius, north outer aisle, third pillar from the east, north face.

22. *Св. Мардарије,* други северни стубац у наосу, јужна страна.

St. Mardarius, north side of the naos, second pillar from the east, south face.

23. *Глава Богородице,* лунета западног портала, детаљ.

Lunette of the west portal, detail, *head of the Virgin*.

24. *Одећа Свет̄ог Саве,* припрата, западни зид.
Saint Sava's garment, narthex, west wall.

22. *Цртеж Христове главе* на фрагменту малтера доњег слоја, скинутог са северне стране источног зида у спољној припрати.

Christ's head, sketch on a fragment of mortar taken of the lower layer on the east wall (north side) in the exonarthex.

ЈЕЗИК ПЕРСОНИФИКАЦИЈА, СИМВОЛА, МЕТАФОРА, АНАЛОГИЈА

Божанску мудрост, људску душу, светлост дана, тмину ноћи, румени сјај сунца, сивило месеца, земљу, море, реке, насликали су љевишки живописци, као и многи византијски уметници пре њих, фигурама персонификација. Дајући људски облик појмовима или идејама, још антички уметници су нашли пут до слике, а хришћани су разумели такав говор, наследили га и вековима понављали. Верске супротности нису омеле наслеђе преношено из века у век, из уметности пагана у уметност хришћана.

Процес уметничког стварања и порекло надахнућа вековима су збуњивали људе, и подстицали их да ову појаву објасне, како у класичном периоду антике, тако и у временима хеленистичког мистицизма и касније у хришћанству, током средњег века. И пагани и хришћани налазили су ван људских бића жељена објашњења. Унутрашњим животом изабраних господариле су натприродне силе, било музе, било божанска мудрост. Онима који су служили музама обезбеђено је надахнуће у стваралаштву и бесмртност, јер мудрост или таленат, те необичне особине философа или песника, сматране су даром муза. Још Платон је тумачио надахнуће уметника дејством муза, а касније философи и песници захваљивали су музама и за сва открића и сазнања о васељени. Откриће истине је божанског порекла и спаја смртне са вишом силом.

Прихвативши идеје платоничара о божанском пореклу мудрости, хришћани су прихватили и слику којом су се сличне мисли приказивале. На античким саркофазима, припреманим да послуже посмртним остацима учених, често су вајани портрети мудраца пред музама. У првим вековима наше ере као и да није било формалних разлика у приказивању музе која помаже паганском писцу, или персонификације божанске мудрости, која диктира текст јеванђелисти: и фотеља, и

прибор писца, и ставови фигура и ентеријер ученог аутора, свуда су исти. Као што муза Уранија стоји крај писца Аратоса, на мозаику из III века у Тријеру, многе персонификације божије премудрости, вековима су сликане крај хришћанских писаца, поготову крај јеванђелиста. У призренској катедрали порекло божанске премудрости је наглашено још јасније, јер персонификације имају крила, па долећу до изабраних писаца — јеванђелиста;[48] Милутинови мајстори Михаило и Евтихије су поновили исти мотив у Св. Никити и у Старом Нагоричину, а касније су и други сликари, приказивали крилате персонификације крај јеванђелиста, као на пр. сликар Богородичине цркве у Пећи (1334) или илуминатор српског псалтира из Минхена (fol. 7v) из времена око 1370.[49]

Крилате персонификације нису биле реткост у предхришћанској митологији, па су лако продрле и у ликовни језик хришћана. На веома старој фресци из VI века, очуваној у катакомбама код Александрије, једна женска фигура са крилима, означена је као Софија (ΣΟΦΙΑ $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$), мудрост божија. Касније поново на минијатурама десетог века, понекад и на онима из XII века, и нарочито у сликарству с краја XIII и почетком XIV века, када сликари показују живу радозналост за хеленистичке традиције, персонификације снаге, божије мудрости, душе, дана, ноћи, сунца, река, ада, опет често добијају крила.[50] У сликарству призренске катедрале, хеленистички језик персонификација одјекује снажније него било кад раније у српским црквама. Надахнут веома старим узорима љевишки сликар даје крила и персонификацији људске душе.

Још у антици се душа приказивала као нага људска фигура, која у моменту смрти напушта тело. Према давнашњим медитеранским веровањима, душа се уносила и губила удисањем и издисањем. Она је летела, крилима, кроз надземаљске сфере до свог вечног боравишта. Грчке орфичке песме су тврдиле, према Аристотелу, да се душа, донета ветром, уноси у тело удисањем. Од времена питагорејаца се сматрало да та људска душа, напустивши тело, задржава сличан облик, али је невидљива оку. Стара веровања се преносе и до Плотина, који је сматрао да душе, које полећу одоздо, са земље, задржавају у почетку тела слична онима која су имала раније . . .[51] Касније су византијски сликари приказивали људску душу као смањену, нагу људску фигуру или одојче у повоју, када су приказивали смрт монаха, или Успење Богородице, суђење душама васкрслих на Страшном суду, васкрсавање умрлих при Силаску Христа у ад, или боравак праведних у руци божјој. Писац апокрифне приче о Успењу Богородице, из VII века, каже да је њена душа људског облика, да има све удове, али није одређеног рода; бела је, блистава; . . . одлазећи с овога света, многе од њих се обавијају мраком многобројних грехова.[52] Али праведна и чиста душа Богородице, бела је и блистава, има крила на фрескама касног XIII и раног XIV века, као нека античка психе. У Перивлепти охридској (1295), у Св. Николи у Прилепу (1299), у Љевишкој, у Жичи (прве год. XIV века), у Ватопеду (1312), у Старом Нагоричину (1318), у Богородичиној цркви у Пећи (1334. год.), на икони из Ермитажа (поч. XIV века)

и другим споменицима овог доба, који су сродни по многим иконографским особинама, и овај детаљ давнашњег порекла појављује се на сцени Успења (сл. 12).[53]

Наслеђено из прехеленских религија, код хришћана се очувало веровање да се душа по смрти мери у одсудном часу.[54] Старозаветни праведник Јов каже: „Нека ме измјери на мјерилима правијем, и нека Бог позна доброту моју" (Јов. XXXI, 6), а пророк Данило се обраћа цару Валтазару речима: „. . . измјерен си на мјерила и нашао си се лак" (Дан. V, 27). Ови и слични каснији текстови послужили су као основ византијским сликарима да прикажу мерење душа на праведној ваги у моменту Страшног суда. Анђели одводе праведнике према рају, а црни демони хватају грешнике и гурају их у огњену реку (Дан. VII, 10; Апокал. XX, 10, 15); таласи су их тако односили према царству Ада, персонификованог у Призрену крилатом људском фигуром, која јаше на леђима чудовишта кроз ватру и ужас. И душе, и демони, и Ад, сви имају крила на фресци у Призрену, као некадашње митолошке фигуре (т. XLIV).

Хришћани су од Грка примили и сачували старо маздеистичко веровање о огњеној реци, Пирифлегитону, која ће потећи кад дође крај свету, казнити зле и поштедети праведне. Према стоичкој грчкој филозофији душе умрлих су прелазиле Пирифлегитон као услов очишћења, да би се затим узнеле до звезда. До касног средњег века Византинци су очували и craniкејско веровање у демоне-царинике, који пресрећу душе и претресају им морални пртљаг пред „вратима неба".[55] Византијски хомиличари често понављају метафору о вратима неба, кроз која је прошла Богородица по смрти или по Вазнесењу. У илустрацији другог канона Јована Дамаскина о Успењу Богородице, у спољној припрати призренске катедрале, врата неба су и насликана, као што их је замишљао средњовековни човек. Давнашња поетска метафора добила је у византијском сликарству буквални превод. Живописци су током XIV века радо приказивали овај мотив било у композицијама Успења Богородице, као у Перивлепти охридској, Студеници, Старом Нагоричину, Грачаници, Хиландару, Полошком, Марковом манастиру, Псачи, било у Крштењу, као у Љевишкој, у Хиландару и другим споменицима, било у Вазнесењу Богородице као у Љевишкој и Љуботену. Могли су преузети овај мотив из минијатура XII века, сличних онима из рукописа Vatic. Urbin. gr. 2, Paris. gr. 75, Hortus deliciarum, и других.[56] Језик сликовитих детаља византијске иконографије оживљавао је веровања из прастарих времена нарочито у периодима када су се сликари трајније окретали хеленистичким формалним узорима. Веома образовани мајстор Астрапа из Призрена, открио је својим делом одблеске хеленистичке културе, неговане у високом друштву учених Византинаца почетком XIV века. Његове крилате персонификације или „врата неба" допрли су до Призрена можда посредством неког цариградског, савременог и помодног узора или приручника који је добар мајстор могао да поседује. За српско монументално сликарство ови мотиви су били необични и нови. Омиљени су у делима Милутинових мајстора, који су се трудили да унесу што више одређених поједи-

ности у слике. Персонификације земље, мора, реке Јордана, сунца, месеца и друге, јављају се почетком XIV века у различитим композицијама, као директна илустрација речи из текста о којем слика говори; мајстори овог доба ретко пропуштају прилику да унесу персонификације у зидну слику. Најчешће се јавља Геа, полунага женска фигура, откривених груди. Некад јаше на монструму, као у илустрацији Страшног суда у Богородици Љевишкој, Грачаници и другим споменицима, а некад је приказана у другачијим околностима, али истом фигуром, као у илустрацији 148 псалма (Лесново, Икона Хвалите Господа, Минхенски псалтир, и др.), у илустрацији Божићне стихире (Перивлепта, Жича, Св. Апостоли у Солуну, Матеич, Раваница) или у илустрацији текста Генезе (Дечани), итд.[57] У свакој композицији Геа се јавља уз посебне атрибуте који је ближе објашњавају. Персонификацијама је обиловао нарочито Страшни суд; земља и море су присутни јер враћају мртве, да би им се судило, Ад се појављује уз огњену реку, а сунце и месец губе сјај (Матеј XXIV, 29) па се редовно сликају у сивим тоновима, као детаљи устаљене иконографије Страшног суда коју и љевишки мајстори добро знају и понављају.[58] Међутим, тежећи уверљивом приказивању догађаја главни љевишки мајстор насликао је право румено сунце, како се сликало још од хеленистичких времена у сцени у којој овај детаљ није био уобичајен у византијској иконографији. У разговору с Христом, на путу за Емаус, апостоли Лука и Клеопа га у једном моменту позивају, не препознавши га: „. . . остани с нама, јер је вече, дан је већ на измаку . . .“ Као да су речи јеванђелисте (Лука XXIV, 29) уткане у призренску слику. Румени сунчев диск, с уцртаним попрсјем крилате персонификације, залази за стеновиту планину у позадини слике; сунце се окреће пут планине, оставивши за собом дуге, косе зраке над оштрим стенама (сл. 25 и 26).

Било да је сам Милутинов мајстор Астрапа унео овај необични, свежи детаљ у познату композицију Пута у Емаус, било да је то учинио већ неки византијски сликар пре њега, за српску уметност је ова призренска слика значила новост, а њен творац се открио као изванредно осетљиви сликар и веома образовани мајстор, који је добро познавао говор персонификација (сл. 12, 25 и 26).

Сунце и звезде су још у источним, хеленистичким веровањима симболи божанства, или владара, који је такође поседовао божанску моћ.[59] У речима пророка Малахије (IV, 2) јасно се осећа прастари симболизам: „А вама који се бојите имена мога, *сунце йравде* и здравље ће бити на зрацима његовим . . .“ Касније је и у латинској и у грчкој литургијској поезији стално понављана ова књижевна метафора о Христу *сунцу йравде*. Већ почетком V века саставио је цариградски патријарх Атикус беседу у част Богородице за празник Христовог рођења у којој узвикује: „Данас се пожурила светлост дана и данас је *сунце йравде* дошло на свет . . .“ или „. . . *сунце йравде* осветљава народе који седе у тмини...“ итд.[60] Свесни или несвесни порекла омиљене метафоре, хришћански писци је вековима понављају. „Радуј се благодатна Богородице дево, јер је из тебе изашло *сунце йравде које осветљава* све што је у мраку . . .“ певали су стихови приписани

папи Григорију Великом (590—604).[61] По садржини сличан тропар забележен је у уставу Свете Софије цариградске из IX века, а певали су га вероватно и раније на вечерњем пред Божић: „*Засијао си Христе* . . . као духовно *сунце правде* . . .“ или опет на Божић, певало се: „Еден приноси пећину, и звезда показује Христа, *сунце* у тами . . .“ или „. . . теби се клањамо *сунцу правде* . . .“ или „. . . *засијао си као сунце* онима који су били у тами и сенци . . .“ итд.[62] Поетске творевине литургичара и хомиличара преносиле су символичну метафору о сунцу — Христу, из века у век. Разни литургијски стихови указују на старозаветне сени које су ишчезле пред светлошћу истине, какву је за Хришћане представљала појава очовеченог Сина. „Разгрнувши помрачену нејасност гатања и озаривши срца верних доласком *истине*, кроз Богоотроковицу, води и нас Христе светлом твојим...“ пева ирмос 5те песме, I канона, на празник Рођења Богородице. Христос је сунце правде, светлост васељене, светлост истине.[63]

Навикнутом на сличне метафоре, љевишком сликару није било тешко да нађе слику за једну, сличну метафору, изабрану из познатих стихова тропара који се певао пред Божић, 24. децембра: „Готови се Витлејеме, благоукрасите се јасле, пећино прими, *истина приде*, *сен мимотече* . . .“[64] Илуструјући *истину* (истина прииде) и *сен* (сѣнь прѣиде) насликао је две витке, крилате, женске фигуре, једну светлог, другу тамног инкарната, једну с руменим диском на високој рипиди, другу с обореном бакљом. Ружичасти зраци шире светлост око попрсја Емануила у диску — персонификоване хришћанске истине, коју носи персонификација дана, односно Новог завета (т. XXXIX), док је персонификација ноћи, односно Старог завета, сен погружена у таму.

Суочен са захтевом наручилаца да сликама објасни читав сплет апстрактних, теолошких идеја о инкарнацији, о односу Старог и Новог завета, о крштавању као сведочанству о појави Бога и могућности искупљења, о Вазнесењу Богородице као оствареном првом чуду Христовом, и другим доктринама, мајстор спољне припрате, назван у натпису Астрапа, послужио се језиком алегорија, метафора и персонификација, којим већ вековима говоре византијски реторичари и литургичари.

Утицај византијске књижевности на сликарство осетио се почетком XIV века нарочито у апстрактним темама, мало погодним за илустровање. Доказујући догму о оваплоћењу Христовом, учени теолози су се нарочито радо позивали на сведочанства старозаветних личности, пророштва, префигурације и символе, који су се односили на Богородицу и њену улогу у инкарнацији Логоса. У списима хришћанских писаца сликари су нашли сликовите метафоре и занимљива поређења апстрактних појмова са предметима из свакодневног живота и у њима нашли пут до теолошки прихватљивих иконографских решења. Већ на улазу у спољну припрату призренске катедрале, крилата персонификација дана наговештава вернима долазак нове истине, Новог завета, Христа, сунца правде, посредством Богородице, чији је далеки предак био Јесеј. Неговање посредног изра-

жавања у византијској књижевности и честа сликовита поређења Христа и Богородице са познатим овоземаљским предметима, омогућили су сликарима да нађу фигурални израз за апстрактне мисли. Вековима понављани литургијски стихови о „корену" или „стаблу" из којег је поникла Богородица нашли су тумаче међу иконографима и сликарима. Реч је претворена у слику, књижевна метафора је послужила стварању иконографске формуле, веома омиљене у доба Палеолога. „Исклијат ће младица из пања Јесејева, изданак ће избити из његова корена", певао је пророк Исаија (XI, 1—3). У беседама и песмама Јована Златоустог (IV век), Андреје Критског (VI век), Јована Дамаскина (VIII век), Јосифа Химнографа (IX век) и других хришћанских писаца, Богородица је „грана од корена Јесејева . . .", „жезло од корена Јесејева . . .", а цвет његов је Христос. У литургијским песмама се вековима певају, о Божићу, стихови сачињени од оваквих метафора о „грани" или „невести . . . израслој из корена Јесејева."[65] Византинцима је била добро позната ова метафора и пре доба Пелеолога, али тек тада је честа у живопису. У спољној припрати Богородице Љевишке, из Јесејевог опруженог тела исклијало је стабло и разгранало се у гране, гранчице, и лозице, оплетене око фигура пророка и предака Христових и Богородичиних, или око насликаних јеванђељских догађаја који су посведочили да је пророштво испуњено. Од речи до слике пут је једноставан, илустрација метафоре је дословна. Лоза Јесејева, опевана у литургијским песмама, послужила је као основ сложеној теолошкој алегорији, омиљеној у зидном сликарству доба Палеолога.

Већ на Лози Јесејевој у Мавриотиси (Костур, сред. XIII века) исписани текстови на свицима пророка указују на непосредну инспирацију сликара. Пророци не носе на свицима речи својих пророштава, већ цитате из литургијске прозе и поезије, састављене за празнике Благовести или Христовог рођења; управо у песмама и лекцијама тих празника, посвећених мистерији оваплоћења, сликари су нашли основ за своју композицију, која је илустровала исту апстрактну тему. Међутим, док су се сликари XIII века у Мавриотиси, у Св. Николи у Манастиру (1271), у Сопоћанима (око 1262), па и у Ариљу (1296)[66] задовољавали избором текстова и алузија на основну тему, у призренској катедрали је мноштво уплетених личности и сцена до те мере прожело гране, гранчице и вреже, да су и вештом Милутиновом сликару бројне књижевне метафоре постале терет. Смањујући величину фигура и сцена у Лози до невиђених сразмера у српском зидном сликарству, мајстор је попунио цео северни свод и одржао ритам простране композиције једино вештим цртежом гранчица претворених у орнаменат који води око и помаже одгонетању садржине. Све личности и све сцене ове сложене композиције изабране су, сакупљене и окренуте средишту, где председава Христос на трону, да би показале његов легитимитет као Месије, његово порекло и његове божанске манифестације на земљи. Док је у српској уметности XIII века иконографима било довољно неколико основних фигура да сликом потврде догму, у Призрену су се бирале сложеније теме, тражило се мноштво аналогија ради по-

тврде основне мисли. Умножавали су се детаљи једне композиције, као што би се реченица китила бројним алузијама нанизаним око основне мисли. Тражиле су се све могуће књижевне асоцијације и сликовите метафоре да би се поновило већ изречено. Мајсторство реторичара постало је неопходно и сликарима, када су у Лози Јесејевој и сличним темама илустровали догму о доласку Христа на земљу. Да би додали што више доказа истини коју су илустровали, учени иконографи раног XIV века проналазили су подобне текстове из апокрифа VI века с већ прерађеним реченицама, сложеним за хришћанску употребу, а приписаним античким филозофима, или Сивилама.[67] Према тумачењима хришћана, сви су пагански мудраци већ сведочили о доласку Христа на земљу. Личности цењене антике приказиване су вернима раног XIV века као далеки весници хришћанске нове истине. Већ у Ариљу, о новој истини коју приказује Лоза Јесејева, не сведоче само јеврејски пророци, већ и једна паганска Сивила. У спољној припрати у Жичи фигуре мудраца су веома оштећене, али се у епископији призренској јасно распознају Платон, Плутарх и Сивила етиопска царица са својим исписаним свицима.[68] Учени теолог Сава III без сумње је утицао на избор тема као ктитор и у Љевишкој и у Жичи.

Хришћанским идеолозима раног XIV века необично је било стало да докажу потпуни склад античке и средњовековне мисли, природни ток без сукоба у откривању једине признате хришћанске истине, којој су све претходне морале бити само предзнак. Следећи идеологе, уметници су преводили теолошку мисао на језик слика, символа, алегорија, служећи се давнашњим искуством реторичара. Сликајући Лозу Јесејеву у своду спољне припрате, љевишки протомајстор је открио у ствари како су средњовековни мислиоци замишљали пантеон паганских мудраца и пророчица, јеврејских пророка и хришћанских личности из Старог и Новог завета. Прихватајући најсложенији вид ове композиције, остварен у време када су учени теолози најжешће теретили слику доктринама, љевишки протомајстор је лепотом боја и детаља сачувао њену сликарску вредност. Фигуре пророка у залепршаним драперијама, или античких мудраца у кратким туникама, крећу се, живе и намећу уверљивим облицима тела и лепотом ликова. Снагом јасних сазвучја боја, невелике мрље драперија истичу подједнако мудраце, пророке и апостоле, а стишаним, хладним, тоновима обележено је средиште, Христос, који се спустио међу људе. Премошћен је јаз између неба и земље, духа и материје. Замишљен вечито над овом загонетном појавом, средњовековни човек је за њу налазио одговор у Библији.

Богородица је лествица којом је сишао Логос, Богородица је двер непроходима, кроз коју је само Логос прошао, Богородица је купина која гори а не сагорева, Богородица је грана процветала, руно орошено росом небеском, постеља на којој је почивао Логос, гора од које се стена сама одвалила, ковчег у којем је почивао Логос, машице којима је прихваћена жеравица, храм у којем је почивала мудрост божија, извор живота, Еден, Сион . . . Метафоре и символи,

25. *Персонификација сунца,* детаљ сл. 12 (Пут у Емаус).

Personification of the sun, detail of fig. 12 (Journey to Emmanus).

26. *Персонификација сунца,* детаљ Страшног суда, спољна припрата, јужни део свода.

Personification of the sun, exonarthex, south vault, the Last Judgement, detail.

27. *Пӣице и немани,* детаљ Страшног суда, спољна припрата, јужни део западног зида.

Birds and monsters, exonarthex, south part of the west wall, the Last Judgement, detail.

29. *Неофиӣи у Јордану,* детаљ из циклуса Крштења, спољна припрата, калота централног травеја.

Neophytes in the Jordan, exonarthex, vault of the central bay, Baptism cycle.

28. *Пророк Авакум и Христос Емануил,* детаљ песме „Пророци су те одозго наговестили...“, спољна припрата, северни лук.

The prophet Habakkuk and the Christ Emmanuel, detail of the song "The prophets from above...", exonarthex, north arch.

30. *Дешаљ украшеног шшиша* на руци војника из композиције Издајство Јудино, наос.

Betrayal of Judas, detail of *a decorated shield carried by a soldier,* naos.

као реторички епитети, гомилали су се вековима око имена Богородице у византијској панегиричној књижевности, славећи њен удео у оваплоћењу Логоса. Најчешће су хришћански писци и песници налазили метафоре и символе за Богородицу у реченицама Старог завета, јер су старозаветни „типови“ и префигурације наговештавали личности Новог завета.

Већ у беседама и песмама V и VI века, библијски цитати или старозаветне метафоре, били су уобичајени када се славио култ Богородице. Акатист састављен у њену част у VI веку, нуди обиље таквих метафора. Роман Мелод (VI век), Софроније Јерусалимски (VII век), Козма Мајумски (VIII век), Андреја Критски (VIII век), Јован Дамаскин (VIII век), Теофан Граптос (IX век) и Јосиф Химнограф (IX век), најпознатији су међу писцима и песницима, који су постојано, вековима, неговали књижевне метафоре посвећене Богородици.[69] Многе њихове песме или проповеди унете су у литургију и сачуване у сећању верних. А временом, књижевне метафоре су се претварале у сликане метафоре, нарочито при илустровању беседа. Добро су познате илустрације богородичиних префигурација, односно књижевних метафора, на минијатурама насловних страна за беседе које је написао Јаков, монах Кокиновафски у XII веку (рукописи су очувани у Паризу и у Ватикану);[70] читав низ Богородичиних префигурација насликао је почетком XII века и један иконописац, чије је дело очувано на Синају.[71] Али у монументалном сликарству ове теме нису биле уобичајене до краја XIII века. Тек када су наручиоци настојали да се догма о инкарнацији прикаже у живопису цркава са што више пригодних тема, сликари су прикупили све композиције које су догму могле да наговесте. У призренској катедрали већина слика у спољној припрати служи том циљу: Богородица са Христом (насликана у лунети над улазом у припрату), Лоза Јесејева (на северном делу свода), Сан и Лествица Јаковљева (Генеза XXVIII, 10—17, на северном делу западног зида) и литургијска песма „Пророци су те одозго наговестили“ (на потрбушју лукова пред лунетом). Већ смишљени распоред ових тема указује на тумачење одређене теолошке мисли о доласку Христа. Пророци су наговестили Христа на један начин у Лози, а на други у песми илустрованој на луковима призренског ексонартекса. Они се приказују као весници инкарнације према уобичајеним метафорама; носе предмете својих визија и показују их вернима: Арон је видео Богородицу као жезло и амфору, Соломон као храм са седам стубова, Јаков као лествицу, Јеремија (овде изузетно, уместо Језекиља) као врата, Захарија као златну кадионицу и Захарија првосвештеник видео је Богородицу као седмокраки свећњак; а Мојсије је видео Богородицу као несагориву купину, Давид као кивот, Данило као гору, Авакум као чун (сл. 28), Исаија као машице, и Валаам, месопотамски врач (кога је Црква признала и уврстила међу пророке, Мат. II, 2 и 7), видео је самог Емануила као звезду, стари пагански знак божанства.[72]

Иако је најстарија позната илустрација литургијске песме „Пророци су те одозго наговестили“ у српском сликарству, љевишка композиција показује већ

потпуно развијени вид. Крајем XIII века, када су се у византијским црквама све чешће илустровале Богородичине префигурације, било као појединачне теме, било уједињене, као у овој илустрованој песми, необично се разрађују иконографски модели XII века. Број илустрованих пророка, односно Богородичиних префигурација у Призрену је далеко већи него на синајској икони, али је начин приказивања „типова" остао исти: фигура пророка и предмет његове визије чине потпуну ликовну замену једне књижевне метафоре из литургијске песме. Касније, у припратама у Пећи (1334) и у Леснову (1349) понављају се сличне илустрације ове литургијске песме, необично омиљене почев од краја XIII века како у земљама грчког, тако и у земљама словенског Балкана.[73]

У већем броју савремених цркава илустровале су се Богородичине префигурације као самосталне композиције. У цариградској цркви Богородице Памакаристос, задужбини протостратора Михаила Главаса Тарханиотиса, Богородичине префигурације су биле насликане у јужном трему, око 1294; затим, у задужбини великог логотета Теодора Метохита, у јужној капели Хоре (1315—1321); у охридској Перивлепти, задужбини великог хетеријарха прогона Згура, сликари Михаило и Евтихије су разместили Богородичине префигурације у припрати (1295); а у солунској цркви Св. Апостола (првобитно посвећеној Богородици), задужбини бившег цариградског патријарха Нифона и игумана Павла, сцене са овом садржином украсиле су јужни трем (после 1315). У припрати Милутиновог католикона у Хиландару извесне Богородичине префигурације су такође красиле зидове, али су 1800. потпуно обновљене. Нема сумње да су ктитори и сликари веома много пажње поклањали Богородичиним старозаветним префигурацијама у ово време. Груписали су их у посебне циклусе и смештали у припратама или тремовима, углавном изван наоса. Веома учени ктитори тражили су необичне и ретко илустроване реченице Старог завета, које су могле да се искористе као Богородичине префигурације, као велики логотет Теодор Метохит у Хори, а остали су понављали оне уобичајене и свима знане.[74]

Узрок појави Богородичиних префигурација у великом броју цркава украшених зидним сликама око 1300, лежи свакако у идеолошкој клими времена, коју је добро осећао и љевишки протомајстор. Нићифор Григора, познати историчар и теолог прве половине XIV века, написао је бранећи идеје хуманиста од напада хезихаста и мистичара: „Ми имамо црквену догму признату у свету: нико није никада могао да види Бога, сем посредством символа и телесних типова."[75] Ову прастару мисао византијских теолога истицали су хуманисти и сликари крајем XIII и почетком XIV века у Цариграду, Охриду, Призрену, Солуну, сликајући бројне префигурације, односно телесне типове и символе. На тај начин су живописци претварали апстрактну догму у насликане метафоре, тумачили сликом апстрактне мисли.

Сликарство очувано у спољној припрати призренске катедрале показује колико су и наручиоцима и мајсторима биле блиске савремене идеје водећих

уметничких кругова Византије. Илуструјући омиљене теме, љевишки протомајстор ипак није дозволио понављање било ког оствареног програма, нити је опонашао било који већ виђени циклус, није дословно пренео ниједну знану сцену; његово дело се не може објаснити позајмицама, иако су очигледне многе иконографске сличности са програмима поменутих цркава истог времена. Као сликар који је добро познавао идеје и укус својих савременика, он је све теме препричао самостално, али на начин својствен свом времену. Прихвативши законе византијске реторике љевишки ктитори и сликари су умножили циклусе и разгранали композиције, да би подробније и сигурније објаснили догму. Њихово сасвим ново схватање циклуса донело је много промена. По својој форми често наративно, али у суштини дубоко симболично сликарство испољило се већ у најстаријој сачуваној задужбини краља Милутина, у призренској епископији. Чак и када су у распореду тема задржани стари обичаји, композиције су се често приказивале на нов начин, поготову оне ван наоса.

У грчким црквама XI и XII века на Балкану, Крштење је сликано у нартексу, где се обред изводио.[76] Све до почетка XIV века била је најчешће довољна једна основна сцена да објасни символичну и догматску вредност овог јеванђељског догађаја. Међутим, у Љевишкој и Жичи, вероватно опет под утицајем савремених идеја које је уносио у програме својих задужбина Милутинов епископ и затим архиепископ Сава III, Крштење је илустровано бројним епизодама.[77] У Призрену су сакупљени и приказани пасуси из сва четири јеванђеља, да би допунили основну сцену. Слично реченици која постаје све дужа када бројним описима околности и сведока поткрепљује и објашњава причу о основном догађају, циклус Крштења у Призрену гомила епизоде с истим циљем. Свака сцена доноси ново сведочанство о појави Христа међу људима. Компоновање тако смишљеног циклуса веома много зависи од закона приповедања, па је фриз најпогодније сликарско решење. Али љевишки кружни фриз, који прича о крштавању, није ни у ком случају механичко илустровање једног текста. Иконографи су свесно тражили аналогије у сродним деловима четири јеванђеља, комбиновали их, спајали, и причали као једну причу, исто као што су у литургијским лекцијама груписали делове различитих текстова под условом да су се односили на исту тему. Само на први поглед циклус Крштења из Призрена личи на друге сличне, насликане у рукописима XI и XII века или на мозаицима из Хоре. Угледања средњовековних искусних живописаца, какав је био потомајстор Астрапа, нису подразумевала дословна понављања. Сваки сликар је прилагођавао циклусе одређеном месту и површини зида које је украшавао, па је бирао и епизоде и њихов ток. У Хори су изабране само две сцене у којима Претеча сведочи да је срео сина божијег, а у осталима су Христова искушења,[78] док су у Призрену Христа срели и Претеча и други сведоци у седам епизода (т. XL—XLIII и сл. 29). Можда је илустраторима опширног Крштења са описом Претечине делатности, из раног XIV века, послужио као узор циклус Крштења из комнинских рукописа, или из крстионице цари-

градске катедрале, Св. Софије. О том циклусу „с дејанијем" сведоче данас само речи очевица, руског путописца Антонија из града Новгорода. Антоније је око 1200. посетио Цариград и описао дело свог савременика, сликара Павла, који је украсио сликама „каквих није било другде" ову цариградску крстионицу.[79]

Многи иконографски детаљи, познати по византијским минијатурама и ретким зидним сликама XII века, на пр. деца као неофити у Јордану, врата неба, Богородица и апостоли у покрету у Вазнесењу, или пророци са символима Богородичиним као илустроване метафоре, омиљени су у новијем српском монументалном сликарству. У раном XIV веку, када живописци краља Милутина настоје да детаљно и уверљиво прикажу сваку одабрану тему, ови живописни мотиви из ранијих епоха постају неопходни зидној слици. Све литургијске лекције, песме и беседе црквених отаца без сумње су биле познате и српским сликарима XIII века, само што их нису подстицале на сликарске подухвате. Међутим, измењена схватања о зидном сликарству на двору краља Милутина, под утицајем нових византијских идеја, омогућила су протомајстору Астрапи и његовим помоћницима да у Призрену проговоре сложеним и савременим иконографским језиком метафора, символа, персонификација, аналогија. Такав језик био је омиљен крајем XIII и почетком XIV века у Цариграду, па и на Балкану. Свима је послужио и сви су га разумели, и теолози, и иконографи, и ктитори, и уметници, и верници, за које је зидна слика била исто што и књига за учене.

ОБЛИЦИ, БОЈЕ, ПРОПОРЦИЈЕ, УЗОРИ

Најстарији живопис у Богородици Љевишкој потиче из времена српске обнове катедрале у XIII веку.[80] Између 1950. и 1960. откривене су и објављене ове фреске на којима су очувана Чуда Христова и Богородица с Христом „крмитељем" (т. XLIX—LI).

Делимично очувана сцена неког чуда са групом људи на градским вратима, Исцељење слепога и Свадба у Кани, пружили су истраживачима податке на основу којих је утврђена сличност ових старијих љевишких фресака са онима из Св. Николе у Студеници.[81] Примећено је да су живописци оба споменика применили сличан сликарски поступак при сликању ликова, при компоновању сцена најчешће у изокефалији и при обради драперија којима су истицали рељеф људске фигуре. Неосетљиви према античким канонима лепоте људског тела, они нису обраћали много пажњу на законе анатомије и пропорција. Фигуре су им кратке, нетачно цртане, великих глава, али крупних изражајних очију које упадљиво излазе из контуре омиљеног тричетвртинског профила. Снагом боје и изражајношћу физиономија ово љевишко сликарство сведочи о посебним вредностима које су неговане на сликама локалних радионица у Рашкој пре појаве великог сопоћанског мајстора. Сматра се да је ово старије љевишко сликарство израсло из традиција локалних радионица са Балкана у којима су особине комнинског стила дуго живеле.[82]

У односу на дела пластичног стила српског зидног сликарства раног XIII века, љевишке најстарије фреске су прилично архаичне. Оне су унеле и необични, скоро реалистички лик Христов, који такође није био запажен у старијој рашкој традицији.[83] Сем тога, одсуство свечаног става фигура, мање димензије сцена и неуравнотежени распоред фигура у композицији одвајају ово старије љевишко сликарство од монументалног живописа раног XIII века у Богородичиној цркви у Студеници и у наосу Милешеве, па дозвољава истраживачима да га уврсте у такозвано наративно сликарство овога доба.[84]

Ни у српској уметности друге половине XIII века није неговано јединствено схватање зидне слике, а још мање уједначеност у стилском изразу. Нарочито се после 1261. тенденције монументалног и наративног супротстављају једне другима, у Сопоћанима, у Св. Апостолима у Пећи, у Грацу. Некад су у различитим просторима једног споменика радиле различите групе мајстора, вичних било једном, било другом начину изражавања, као у Сопоћанима или у Пећи, а некад се исти мајстор огледао и у компоновању мирних, уравнотежених сцена и у опширно илустрованим причама немирног ритма, као у Грацу. Монументалне особине живописа ипак су се најдуже задржале у наосу српских цркава XIII века, док су се у припратама и бочним капелама допуштали чешће другачији видови компоновања слика, у фризовима или низовима издвојених, уоквирених сцена, које су текле у одређеном правцу. Строги избор и распоред циклуса у наосу српских цркава XIII века утицао је такође на овакво стилско разграничавање.

Међутим, многе измене, које је српском сликарству донео тзв. стил „ренесансе Палеолога", пореметиле су однос монументалног и наративног начина компоновања зидних слика. Новине, омиљене у доба Палеолога, продиру све чешће у слику без обзира на технику израде, тему која се сликом изражава или намену; људска фигура се нагло мења, креће, гестикулира, осветљена је контрастним светлом, добија одређени волумен; а број учесника у приказаном догађају нагло се повећава, простор се описује како волуменом и ставом људских фигура, тако и сликаном архитектуром и пејсажем. Надахнути хеленистичким традицијама и моделима из прошлости, цариградски сликари касног XIII века нашли су одређени стилски израз за уметност какву су желели и ценили. После многих година тражења у различито усмереним радионицама и скрипторијима, преовладао је почетком XIV века тзв. „класицистички" вид уметности Палеолога, познат по мозаицима и фрескама Хоре (Кахрије џамије), 1315—1321, и мозаицима Тарханиотисове капеле крај цркве Богородице Памакаристос (Фетије џамије), 1315, у Цариграду, као и по мозаицима и фрескама из цркве Св. Апостола у Солуну, 1312—1315.[85] Многа ранија остварења престоничких живописаца и мозаичара, који су радили за наручиоце обновљеног Царства, нису више очувана. Не знамо какав је био украс зидова у цркви Богородице τῶν Μαγουλίων, саграђене 1261; ништа не знамо ни о делу сликара Модеста, који је украсио католикон манастира Богородице τῆς Παναγιωτίσσης 1266; ништа се не зна ни о црквама Богородице τῆς Παναχράντου и Христа, које су последњих година XIII века или првих година XIV века саграђене трудом цариградског патријарха Атанасија I (1289—1293 и 1303—1309); нити се нешто зна о украсу цркве Богородице Перивлепте, коју је вероватно обновио Михаило VIII Палеолог, јер су портрети, његов, његове жене Теодоре и сина Константина, у тој цркви били израђени у мозаику. Непознат је и зидни украс цркве посвећене Богородици „скорпослушници" (Γοργοεπήκοος), задужбини хуманисте и државника Нићифора Хумноса, канцелара, првог министра и рођака цара Андроника II, као и декор задужбине коју су Хумнос и његова

кћи посветили Христу Филантропу и украсили после 1308, а пре 1320.[86] Непознати су и други споменици цариградског монументалног сликарства друге половине XIII и раног XIV века, па се о рађању и раним видовима новог стила у обновљеном Цариграду суди углавном на основу сачуваних минијатура, малобројних икона, или по одјеку престоничке уметности у црквама на Балкану.

О једном ступњу усвајања стила Палеолога на тлу српске државе сведоче фреске призренске катедрале. Талентовани сликари и веома образовани уметници, оставили су на зидовима Богородице Љевишке у Призрену галерију ликова и композиција ве иких уметничких вредности. Око 2000 m.² фресака насликано је после 1307, а пре 1313, у годинама када су већ извесне цркве у Цариграду, Солуну и на ширем подручју Балкана показивале сликарство зреле, „класицистичке" уметности доба Палеолога. Фреске у трему цркве Богородице Памакаристос у Цариграду израђене су после 1293, а пре 1306, а оне у капели Св. Евтимија крај Св. Димитрија у Солуну, 1303, по налогу истог ктитора, Михаила Главаса Тарханиотиса, војсковође и протостратора цара Андроника II, који је 1297. године водио византијску војску у поход против краља Милутина.[87] Издужене, фино моделоване фигуре малог формата, контрастно осветљене и смештене у одређени простор затворен разуђеном архитектуром, у обема црквама показују већ јасно изражене особине које ће преовладати током друге деценије XIV века у Хори, у Св. Апостолима, Св. Катарини и Св. Николи Орфаносу у Солуну, у католикону Хиландара, у Краљевој цркви у Студеници (1314), у Св. Никити у Чучеру, у Старом Нагорчину (1318), у Грачаници (око 1321), у Св. Власију и у цркви Христа Спаситеља у Веру (1315) и другим споменицима. Цариградско сликарство је снажно одјекнуло на Балкану, намећући узоре, како иконографске, тако и стилске. Јединствено схватање зидне слике у свим земљама Балкана у другој деценији XIV века указује на утицај одређених узора из престонице. Класицистичке тенденције су се морале испољити у монументалном сликарству у самом Цариграду већ пре девете деценије XIII века, судећи по Богородичином рођењу из Граца (око 1276) и из Протата, по фрескама из трема Богородице Памакаристос из Цариграда, или по фресци Сретења у Ариљу (1296), а онда су брже или спорије продирале у зидно сликарство цркава на Балкану, зависно од склоности наручилаца и спремности сликара да им удовоље. Већ последњих година XIII века, у Перивлепти охридској, у Протату (на Светој Гори), у западном травеју најстарије цркве у Пећи, посвећене Св. Апостолима, показале су се извесне особине наративно схваћене зидне слике у самом наосу. Уместо мирне, свечане композиције с малим бројем личности, раде се слике смањеног формата, насељене многим споредним личностима, које живим покретима, убедљиво учествују у објашњавању садржаја. Сликана архитектура је заузимала све значајнији део сцене. Умножавањем композиција у циклусима и личности у композицијама, гомилањем уобичајених и нових циклуса у одређеним просторима цркве, под утицајем књижевне реторике и нових захтева хуманизоване побожности касног XIII века у којој

је човек, као психолошко биће, све чешће истицан, пред живописцима су искрсавали све необичнији захтеви. Закони сасвим страни монументалном сликарству добијали су све више значаја, јер се поучни текст све више истицао, а слика му се подчињавала као уверљива илустрација, смишљена да задовољи нове захтеве теолога и идеолога. Сликари су све чешће прибегавали наративном начину изражавања дугим фризовима и сценама малог формата.

Пред овим основним проблемом слике касног XIII века љевишки сликари су били веома осетљиви. Захваљујући обдарености и искуству протомајстора, који је предвидео распоред циклуса за све зидове, сваки простор катедрале је добио слике одговарајуће величине. Мирним и симетричним компоновањем је сачуван свечани карактер фресака на највидљивијим површинама наоса, док су у осталим просторима сцене веома малог формата груписане у целине које су изгубиле монументалност. Због увећаног броја циклуса, одређених да красе поткуполни простор, главни љевишки мајстор је смањио висину фигура у другој, трећој и четвртој зони у наосу до око 1,20 m. или 1,30 m. а на тешко сагледљивим зидовима под високим угаоним куполама, дозволио је смањење фигура до 1,50 m. висине. Међутим, и поред знатних смањења, у поређењу са сликама XIII века, људске фигуре у композицијама наоса задржале су величину нешто мању од природне, а појединачне фигуре у приземној зони и већу од природне, па гледаочев однос према насликанима у наосу није био битно измењен у односу на традицијом освештале навике. Међутим, другим је схватањима удовољено у просторима ван наоса, где су фигуре у композицијама смањиване и до 0,75 или 0,80 m. Такав измењени вид зидне слике веома смањеног формата није био резултат посебног стила неког одређеног мајстора, нити посебних збивања у сликарским радионицама на Балкану, већ одјек измењених схватања о зидној слици у византијској престоници.

Недавно откривене фреске у капели Св. Фрање Асишког, у Календерхане џамији у Истанбулу, јасно говоре о латинском начину декорисања зидова низовима сцена, величине око 0,52 x 0,53 m.[88] Тај једини очувани споменик западног зидног сликарства из средине XIII века у покореном Цариграду довољан је доказ о постојању изразитих супротности у уметничком схватању зидне слике на Истоку и на Западу у XIII веку. Док су сликари у Србији посматрали милешевско Успење, или сопоћанског великог мајстора који је разастирао своју огромну композицију Успења по ширини пространог зида, сагледљивог само из даљине, у Цариграду су живописци могли већ да виде минијатурне сцене житија светог Фрање Асишког, размештене по зидовима мале капеле, на домак руке. Тако схваћена зидна слика близу је оку, па се ради тањом четком и црта другачијим потезима, а насликане личности губе вид узвишених хероја и постају природније, ближе човеку — гледаоцу и његовој правој животној средини.

Извесна хуманизација светих личности запажа се крајем XIII века и у византијском сликарству и у византијској књижевности. Бројна насликана житија или

муке Христове истичу људске особине, нарочито болове и патње светитеља, Богородице и Христа. У цркви посвећеној светој Ефимији, на цариградском хиподрому, низ сцена из њеног циклуса показује најразличитије муке којима су људи кажњавани: бичевање, разапињање на точку, плен дивљих звери у арени, спаљивање на ломачи, пресецање тела тестером, итд.[89] На невисоким зидовима, све композиције малог формата приближиле су гледаоцу овај драматични циклус и смишљено су изазивале његово саучешће према осуђенима. Житије светог Евтимија испричано је такође у циклусу веома смањених композиција на зидовима Тарханиотисове капелице, посвећене његовом култу у Солуну.[90] Верник је сагледавао приче из близа, тражио детаље и уверљив изглед насликаних догађаја. Оба византијска споменика, без обзира на различите стилске вредности живописа, одају нови однос и наручиоца и уметника према зидној слици. Уважени протостратор, Михаило Главас Тарханиотис, умео је да изабере даровитије сликаре да му украсе обновљену цариградску цркву на савремени начин (циклус Успења и низ Богородичиних префигурација малог формата у трему); а када је због војних похода дуже боравио на Балкану и подигао своју солунску задужбину 1303, опет је нашао напредне сликаре, који су познавали збивања у престоници и с лакоћом сместили бројне слике на малим површинама зидова. Капела Св. Евтимија, чија архитектура у смањеном виду понавља облике праве тробродне базилике, имала је све циклусе потребне самосталној цркви. Исто тако, композиције веома смањеног формата насликали су византијски живописци у капелама и тремовима цариградске цркве Богородице Кириотисе (Календерхане џамија).[91]

Ако не све ове споменике, капелу Св. Евтимија су свакако знали и наручиоци и сликари призренске катедрале. Био је то споменик новог стила и нових идеја, које су се брзо шириле захваљујући све бројнијим меценама. Мада су подаци о ктиторима и њиховим задужбинама касног XIII века у Цариграду, Солуну и на Балкану само делимично познати, рекло би се да се имућни феудалци све чешће појављују као дародавци. Они дограђују мале капеле уз чувене цркве или прилажу средства за њихово живописање, или пак подижу сеоске и градске црквице као своје задужбине. Све бројнији појединци, покровитељи уметности, као што су били протостратор Тарханиотис, велики хетеријарх Прогон Згур, ктитор Перивлепте у Охриду,[92] браћа Нецадес, ктитори Оморфи Еклисије код Костура,[93] бивши цариградски патријарх Нифон и игуман Павле, ктитори Св. Апостола у Солуну,[94] Нићифор Хумнос, Теодор Метохит и други, издвајали су се у посебну социјалну групу наручилаца којима је одговарао мали храм као место за интимну молитву упућену светом заштитнику или као место за сахрањивање. Литургијска намена таквих капела и малих цркава разликовала се од намене манастирских католикона или градских „великих цркава“ (катедрала) одређених за учешће бројне братије или пастве у недељној или празничној литургији. У капелама и црквама које су служиле малом броју посетилаца нови драматични и наративни стил је брзо прихваћен. Међутим, у призренској задужбини краља Милутина, која је граду

служила као катедрала, још се осећа традиционална стилска и иконографска разлика фресака у наосу и осталим просторима цркве. У каснијим Милутиновим споменицима та ће се разлика изгубити.

Целокупни сликани украс у призренској катедрали до те мере је смишљен и прилагођен постојећој архитектури да се мора посматрати као дело једног човека, протомајстора Астрапе. Одређујући за своју цркву разнолика композициона решења, час монументална и старинска, час наративна, нова и необична, зависно од места где се слика, површине зида и саме теме, протомајстор Астрапа, вероватно већ човек у зрелим годинама, показао се као одлични познавалац како српске сликарске традиције, тако и нових схватања цењених крајем XIII века. Украсио је наос светлим уравнотеженим композицијама и крупним мирним фигурама светитеља. У односу на појединачне фигуре у првој зони (око 2,00 m. до 2,30 m. висине) и огромне Немањиће, гледалац је у Призрену још увек незнатни, удаљени и задивљени верник пред узвишеним призорима. Пред осталим сценама у капелама, или у спољној припрати, међутим, однос верника и слике је интимнији, поука са слике је непосреднија, а напор при разумевању сложене теолошке садржине потребнији. Да би на неподесним зидовима нашао места за дуге циклусе, оптерећене час теолошком символиком, час претерано доследном илустрацијом текстова, протомајстору је било потребно пуно вештине да нађе свуда погодна композициона решења. Ни у Перивлепти у Охриду, ни у Оморфи Еклисији у Атици (око 1300) нису крстати сводови искоришћени тако искусно и спретно као у капели Св. Николе у Призрену, или касније у јужном портику у Св. Апостолима у Солуну. У Охриду и у Атици сликари су у сферним троугаоним пољима крстатих сводова смештали појединачне фигуре и медаљоне, као што је био случај у старијој византијској уметности.[95] Изузетно су у таква поља смештали поједине композиције, као у Охриду (Душе праведника у руци Божијој), али не знамо за старији пример дугог, развијеног циклуса чије сцене теку кружно као у Призрену (житије светог Николе). Ни у слепим калотама поменутих цркава у Охриду и Атици нема правог фриза чије би се бројне епизоде тако зналачки настављале текући по кривој површини, као у Призрену (циклус Крштавања) или касније у Хори (бројни циклуси у припратама), и у Св. Апостолима у Солуну (циклуси Богородичиних префигурација у јужном портику и Христових проповеди у северном). Вештина љевишког протомајстора у компоновању кружних фризова упућује на помисао да је морао познавати неке престоничке споменике старије од Хоре.

Без обзира што је начин кружног развијања фриза око орнаментисаног медаљона негован у зидној декорацији на Западу још у XII и XIII веку, о чему најјасније сведоче мозаици из Св. Марка у Венецији,[96] не изгледа да је призренски протомајстор Астрапа у тим земљама стекао своја знања. Укрштање уметничких искустава Истока и Запада, као и истраживање ранохришћанских и античких извора који су често заједнички и уметницима са Запада и онима са Истока, вршило се веома интензивно током XIII века, док су Византинци из Никеје гледали Ла-

тинско царство на Босфору (1204—1261), а по повратку у своју метрополу наследили споменике латинске културе. Обновљено Византијско Царство пружило је могућности новим владарима и осталим ктиторима да обнављају и подижу нове споменике после 1261. На тлу Цариграда се тражило надахнуће за нова схватања о уметности. Композиционе новости у Љевишкој и у Солуну, у Атици или у Охриду, само су одјек неких узора који су постојали и били цењени крајем XIII века у престоници Византијског царства. Краљ Милутин и призренски епископи су позвали сликара Астрапу, јер су били сигурни да ће им он израдити слике какве су тада биле цењене у Византији. По његовим сликама сазнајемо да је био образовани мајстор и талентовани живописац, коме су биле блиске стилске новине престоничког сликарства.[97]

Вештина компоновања призренског протомајстора Астрапе огледа се не само на сферним и изломљеним површинама зидова, већ и у опширним и сложеним темама, као што су Лоза Јесејева или Страшни суд. Напустивши старинско ређање епизода по строго разграниченим зонама, и у једној и у другој композицији Астрапа прибегава сасвим слободном распореду, прилагодивши композицију површинама сводова и лукова спољне припрате. Дао је Христу Судији и анђелима из његове пратње највише простора у средишту јужног свода, а осталим личностима је мењао величину према чисто сликарским захтевима композиције. Нага тела богатог Лазара, калуђера љубавника и блудника, грешника које једу црви или оних који пате у вечитој тами, само су цртежом извучени из црвене масе огњене реке или густе тмине; а тела грешних млинара, преорника, прекупника, жене која није хтела да подоји туђе дете и грешнице која је оскрнавила постељу свога мужа, истакао је и величином и тонском обрадом телесних облика. Као да је уживао илуструјући бројне грехове, сликар је сасвим мало места оставио незанимљивим групама праведника уз јужни средњи лук. Међутим, обиље насликаних преступника превазишло је раније рашке познате примере из Милешеве и Сопоћана, па чак и оне касније из Хоре. Сурова кажњавања нагих жена препуштених зверима или аналне муке блудних калуђера, или пак чудна тела чудовишних животиња на којима језде персонификације мора и ада, сви ти сликовити мотиви маштовитих средњовековних слика о Страшном суду сакупљени су у Призрену у једну необично живу композицију. Да би нацртао поједине детаље мајстор је вероватно користио неке веома старе узоре. Сензуална нага тела грешница, које уједају лав или змија, зналачки су нацртана и далеко успешније моделована зеленим и окерним тоновима од нагих тела млинара, преорника и прекупника (XLVI—XLVII), па се могу приписати утицају неког модела на којем је очувано хеленистичко познавање људских облика.[98] Медвед, лав, птице, рибе, змије, насликани су у Призрену с толико реализма (сл. 27 и 29, т. XLVII) да је тешко отети се утиску о опонашању неких узора које су сликари Цариграда још увек могли да посматрају крајем XIII и у раном XIV веку, као минијатуре Никандровог приручника о лековима против змија (из X века), или мозаике на поду

царске палате са сценама из лова и грчке митологије (из V или VI века), или неке још старије споменике.[99]

Формална угледања на узоре из ових векова у којима је оживљавана хеленистичка традиција, или на очувана дела паганског хеленизма, честа су појава у стилу раног XIV века. Сликари су користили било целе сцене, било појединачне групе или фигуре, када су могли да их прилагоде новој хришћанској садржини. Од образовања уметника и познавања цењених старих споменика, зависило је у којој ће се мери савремена слика обогатити вредностима из прошлости. Нићифор Хумнос јасно истиче античке примере говорећи о реторици: „Пошто имамо те примере, морали бисмо и да се угледамо на њих, као што скулптори и сликари гледају узоре које су нацртали Лизип и Апелес и суде о делима других у односу на њих."[100] Колико су цариградски уметници могли стварно да познају оригинална дела вајара Лизипа (IV век пре н. е.) и сликара Апелеса (IV век пре н. е.) тешко је данас утврдити, али је сведочанство Нићифора Хумноса занимљиво као потврда да су образовани људи раног XIV века свесно тражили формалну лепоту у делима паганског хеленизма. Они су образовали свој уметнички укус и суд о естетској вредности људске фигуре према законима које је утврдила стара грчка уметност.

У временима када је тражено уверљиво приказивање земаљских догађаја из живота Христа, Богородице и светитеља призренски сликари су, немоћни пред природом, у хеленистичким узорима или каснијим узорима, надахнутим делима хеленизма, налазили правилно насликано људско тело, у покрету, у сусрету с другим људима у одређеном простору или у борби са животињама.

Надахнути хеленистичком традицијом образовани призренски мајстори су посебну пажњу поклањали људској фигури. Пророци и јеванђелисти су мирни и мудри, стоје ослоњени на једну ногу или седе испруживши једну ногу као антички филозофи и писци, огрнути античком одећом, хитонима и химатионима (т. XV). Узнемирени апостоли и жене мироносице служе се у Призрену гестовима и покретима античких глумаца да би изразили своја осећања, крај одра Богородице, (сл. 12 и т. XXIII), пред васкрслим Христом (сл. 14), за столом у Тајној вечери (т. XVI—XIX) или пред празним гробом Христовим. Умереним покретима говоре руке, мање лица, а изразитијих гримаса у Призрену нема. По тој уздржљивости у изражавању бола љевишки сликар Астрапа је ближи сопоћанском мајстору, а отменији од Михаила и Евтихија, твораца охридског Оплакивања и нагоричког Скидања с крста, или од мајстора грачаничког Оплакивања.[101] Бол се не види на лицима лепотица док их гризу звери, ни на лицима осталих грешника које муче демони или сажиже огањ у Призрену (XLVII и XLVIII). Човек каквог су насликали Астрапа и његови сарадници, носи младо или старо лице, лепо или ружно, мирно или изражајно, посебно или слично другима, али никад не носи лице са гримасом бола, као што их има у Перивлепти или у Нагоричину. Најживље изненађење изазива само покрет. Као и у Протату, где су Богородица

и неки апостоли виђени с профила, јер се окрећу пут Христа на дуги, и у Призрену су у Вазнесењу нагли покрети апостола израз њихове дубоке узрујаности. Настављајући на тај начин настојања минијатуриста XII века, који су такође сликали Богородицу с профила и апостоле у покрету, у овој сцени изненађења, творци монументалних композиција у Призрену и Протату ипак не доводе апостоле до играчког скока, као мајстори слоноваче с Вазнесењем из X века (сада у Штутгарту), на којој је непосредан утицај хеленистичких модела очигледан.[102]

Таленат главног призренског мајстора Астрапе огледа се у свежем колориту и префињеном моделовању људског лика и тела, и у вештини прилагођавања иконографских модела неподесним површинама зидова призренске катедрале. Далеко смелије од мајстора из Протата и сасвим оригинално решио је Астрапа Осезаније Томино, на уској површини зида, надневши крупно Христово попрсје с ранама над главе запањених апостола, уздигнутих погледа и руку (сл. 14).

Изабравши као протомајстора Астрапу, да фрескама украси призренску катедралу, краљ Милутин и епископи Призрена поверили су му, без сумње, и најтежи посао, израду краљевог портрета и фигура његових предака, Немањића. Обдареност сликара огледа се у краљевом лику, намерно сазданом само најнеопходнијим сликарским средствима, прецизним светломрким цртежом и скоро избрисаним тоновима бледоружичастог инкарната. Карактер и психолошки израз личности сведоче о изванредној портретској вредности краљевог лика (т. I). И други Милутинови портрети очувани у Студеници, Старом Нагоричину, Грачаници и Хиландару показују такву сличност са призренским да се не може посумњати у настојање краљевих живописаца да, сваки на свој начин, насликају верно лик владара. Љевишки протомајстор Астрапа, показао се као ненадмашни цртач и префињени колориста. Због реалистички схваћеног Милутиновог портрета, неулепшаног лика, тачно приказаних краљевских инсигнија и блиставог орната, може се Астрапа данашњем гледаоцу учинити недоследним, ако и у ликовима Стефана Немање, Стефана Првовенчаног или Саве Немањића буде узалудно тражио праве портрете. Строги историјски критицизам био је и најбољим средњовековним сликарима стран. Не трудећи се да очува историјску тачност ликова предака, ни њихове одеће, Астрапа је ипак издвојио историјске личности из низа појединачних фигура светитеља, не само костимом и атрибутима, легендама и посебно орнаментисаним соклом, него и чисто сликарским средствима. Зелене боје нема на њиховим лицима. Моделишући физиономије историјских личности другачије него светитељске, византијски сликари су остали верни веома старој традицији. Међутим, истичући Стефана Немању, не као владара, већ као светитеља, Астрапа је допустио да му лик изрони из тамних зелених сенки, обасјан јаким руменилом, као и ликови давно већ познатих грчких светитеља (т. III).

Изванредно насликане појединачне фигуре Немањића (т. II), јеванђелисти и пророци у централном тамбуру, анђели и персонификације премудрости, сцене

у поткуполном простору у наосу, фигуре Богородице „скоре услишателнице" (т. XXV), Петра и Павла (сл. 15 и 16), Христа Емануила, Христа призренског „хранитеља" (т. XXVI), арханђела са сфером у олтару (т. VIII), свете Варваре (т. XXVII), свете Теодосије, Христа који благосиља и носи јеванђеље, Богородице с Христом из лунете западног портала (сл. 23) и неке друге, одају такође руку протомајстора. Фини мрки цртеж благих ликова, са јасно руменим и густо зеленим сенкама и лепо извајане руке дугих прстију, с означеним зглобовима, одају протомајстора који се дивио физичкој лепоти људи са веома старих, ранохришћанских или хеленистичких узора. Лик Христа Емануила, насликан у медаљону између Петра и Павла, као да је надахнут лепотом неког модела VI века, сличног Христу на крилима Богородице међу анђелима, са познате синајске иконе овог доба.[103]

Сасвим другачије схватање о вредностима људског лика показао је други љевишки сликар. Њега занима упечатљиви израз на лицу апостола или Христа у Причести и Тајној вечери (т. IX—XIX), или архијереја у олтару (т. V и VII). По тој особини други призренски мајстор је ближи схватањима израженим у Перивлепти охридској, у Жичи, у солунском Св. Пантелејмону, па делимично и у Протату, где су такође ликови стараца изборани и ружни, великих носева и чупавих обрва.[104] Као да су сликари поменутих споменика намерно сликали ружне још ружнијим, а остареле још старијим. Карактер и животно доба личности необично су их занимали. Сви они, па и призренски други мајстор, не цене много идеализоване каноне смирене лепоте. Призренски други мајстор до те мере наглашава боре на старим лицима архијереја, или подругљив израз апостола и анђела на сликама Причести и Тајне вечере да их скоро претвара у карикатуре. Иако задржава оне исте ведре зелене и румене тонове на светлом инкарнату, којима се служио и протомајстор, његови ликови су другачије сликани. Цртеж физиономија је наметљивији, грубљи, црном бојом, пунијом четком и бржим потезима изведен. Сви његови ликови имају исте проницљиве погледе и очи нацртане на исти начин, било да је глава у фронталном, било у тричетвртинском положају. Нарочито је упечатљиво цртао доњи капак и подочњак, брзим везаним потезом, извежбаном руком. Волео је да истиче грубе профиле, истурених носева и брада (Тајна вечера, Причест, Купање светог Николе, т. XVI, IX, X и XXXV). Насликао је мученике у горњој зони на ступцима поткуполног простора. Свих шеснаест фигура имају сасвим сличне физиономије ниског чела, издуженог носа, подсмешљивог израза око пуних усана и ситних очију с грубим, упечатљивим подочњацима. Коса им густо покрива теме, а прамење избија иза великих ушију (т. XXIX, XXX и сл. 19 и 20). Овај сликар није тражио разнолике, већ изражајне физиономије; није тежио необичним сазвучјима боја, већ је мученике облачио у црвене и зелене хаљине. Само у два маха је напустио комплементарне боје и покушао да сложи хладне тонове плавог и зеленог на одећи мученика. Покушавајући да овлада протомајсторовим искуством у слагању плавих и љубичастих површина, типичних за одећу Христа

и Богородице, понављао је ове хармоније на хаљинама светитеља. На северном ступцу унутрашњег брода насликао је светитеља у правим Христовим хаљинама, а на потрбушју између трећег и четвртог јужног ступца јужног унутрашњег брода, насликао је светитеља који носи не само Христове хаљине, него и Христов лик (т. XXIV).

Још увек анониман, овај главни сарадник протомајстора Астрапе радио је већ и раније за српско високо свештенство. Његово су дело фреске из западног травеја цркве Св. Апостола у Пећи.[105] У овом претходном послу већ је показао обдареност брзог и вештог цртача и обавештеног познаваоца нових наративних тенденција у зидном сликарству, претворивши циклус Мука Христових у Пећи у прави фриз. Подругљиви израз војника који хватају Христа и ружни ликови „граматика", Пилата и његових слугу у Пећи одају сликара који свесно тражи карактер насликаних фигура, а занемарује цењене каноне лепоте људског лика. Нарочито су му упадљиви оштри носеви, велика уста и ситне, подсмешљиве очи на свим физиономијама — црте које наговештавају каснијег мајстора Причести и Тајне вечере из Љевишке. Сумарно насликане шаке, којима се у Пећи личности много служе и чести профили одају такође живописца из Љевишке. Касније, под утицајем протомајстора Астрапе, у Призрену је усвојио другачија композициона решења, увећао фигуре и расветлио палету, али се ни тада није ослободио свог карактеристичног цртежа ликова и руку. Радећи уз протомајстора Астрапу, који је одредио како распоред, тако и иконографска решења за поједине сцене, други мајстор је показао свој таленат у оним композицијама за које је добијао добре узоре. И поред жеље да апостоле прикаже у занимљивим ставовима у Прању ногу у Пећи, ипак је свој једанаесторици оставио главе у истој висини.[106] У Призрену је, међутим, ову исту сцену далеко сложеније компоновао, постављајући апостоле на степенасто уздигнуте клупе, дијагонално окренуте према равни зида. Да је заиста за ову слику имао одређени модел, или одређене моделе, сведочи поређење са композицијама исте садржине из осталих споменика раног XIV века. Фигура једног апостола који се поднимио пребацивши ногу преко ноге, истоветно је нацртана у Призрену, у Протату и у Св. Никити, а касније само у Руденици.[107] Види се да су сликари раног XIV века ценили извесне узоре, који су кружили кроз радионице на Балкану; на основу њих су студирали ставове и покрете фигура, које су уносили у своје композиције. Не учећи да цртају и компонују према живим призорима, већ према узорима, одавно нагомиланим у ризници хиљадугодишњег византијског сликарства, мајстори раног XIV века, па и они који су радили у призренској катедрали, вешто су користили архитектонску позадину на сликама. Она им је помогла да остваре уверљив утисак простора у којем се крећу личности. Детаљи зграда, портика, екседри, веома су слични у савременим споменицима, па је сасвим вероватно да су и њих живописци преузимали са цртежа из својих приручника, прилагођавали их својим одређеним сценама, комбиновали и украшавали орнаментима по свом нахођењу. Иако су сличности мотива лако уочљиве,

сликари Милутинове радионице никада не понављају истоветне целине. Портик са стубовима у позадини Тајне вечере у Призрену је веома омиљени мотив сликане архитектуре раног XIV века и у радионици Милутинових мајстора и у другим радионицама истог доба, али се никад не понавља у идентичном цртежу на двема композицијама. У Тајној вечери у Протату сликар је употребио сличну конструкцију са стубовима, али не истоветну; у сцени Суђења Христу пред Кајафом, у Старом Нагоричину, портик у позадини је опет сличан оном у Љевишкој, али није истоветан; у позадини јеванђелисте Луке, у Краљевој цркви у Студеници, мотив свечаног улаза са стубовима је сличан, али никако истоветан. Сваки мајстор је слободно уграђивао у своју слику одређене и омиљене делове кулиса. Мотив екседре са балустрадом такође је веома омиљени детаљ у раном XIV веку. У Призрену се пред таквом архитектуром, виђеном у перспективи, одвија Суђење Христу (т. XX); у охридској Перивлепти пред сличном екседром Захарија предаје Богородицу Јосифу, а у Хори се раздаје пређа јеврејским девојкама.[108]

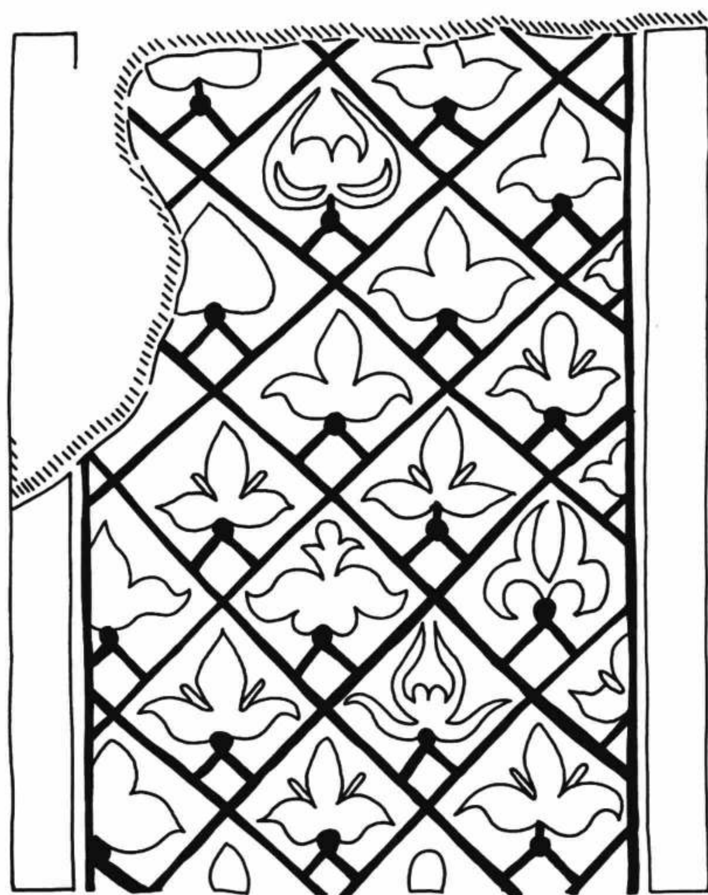
Љевишки мајстори намерно приказују у перспективним скраћењима екседре, портике, или намештај у композицијама (Суђење Христу, Тајна вечера, Вечера у Емаусу, Прање ногу, Рођење светог Николе) да би на тај начин људске фигуре сместили у одређени простор у првом плану слике. На сличан начин градили су своје композиције још илуминатори Бечке генезе (VI век)[109] и многи каснији сликари, чија су дела живописци раног XIV века могли да познају. Поука са старих модела, нарочито хеленистичких, ипак, недовољно је јасна. Средњовековни мајстори, па ни Астрапа, нису познавали законе линеарне перспективе, које су установили мајстори антике, а поново усвојили тек мајстори ренесансе. У позадини свечане Вечере у Емаусу мермерни стубови са капителима носе фронтон чији су делови виђени из различитих углова као што је уобичајено у средњем веку (т. XXII).

Архитектонске позадине су служиле призренским сликарима и као скелет при грађењу композиција. Мајстор Тајне вечере је на свежем малтеру најпре четком цртао контуре архитектонских облика, па је онда у тако створену скицу уносио фигуре. Протомајстор се више служио урезаним линијама на свежем малтеру, правећи себи на тај начин одређени цртеж као подлогу слике. На драперијама Богородичиног мафоријума у јужној капели, у лунети спољне припрате, Богородице „скоре услишателнице", Богородице са Христом на трону, као и на одећи Христа призренског „хранитеља", Христа који благосиља, Петра и Павла и других фигура које се могу приписати протомајстору, урезани цртеж је увек видљив под горњим слојем боје нанете четком. Пророк Јеремија, пророк Захарија, персонификација ноћи, насликани су такође преко зналачког, урезаног цртежа, који одаје руку Астрапину. Њихова одела су богато испресавијана на телима у покрету. Протомајстор је урезивао цртеж густо наборане одеће у основну контуру фигуре већ на свежем малтеру, пре него што је радио бојама. Други мајстор не урезује цртеж у малтер, ради четком додаје и цртежу драперија извесне линије које

се претварају у самостални орнаменат. Опточивши белим потезом линију превоја на тканини, као што су радили сви сликари раног XIV века, он још продужава бели потез у полукруг или додаје низ белих испрекиданих акцената под линију набора (апостол Павле из Причести, Јуда из Тајне вечере, светитељ који личи на Христа, т. XII, XIX и XXIV).

Препознавши призренске сликаре по потезу, рукопису, вештини сликања, назиремо и начин њиховог групног рада у великој цркви. Астрапа је утврдио распоред и поделио посао, дао упутства како да се слика, предложио боје. Сви су следили његову замисао, али су самостално сликали фигуре или композиције које су им биле додељене. Поред главног сарадника Астрапиног, који се показао као сликар снажног темперамента и посебних идеја о изражајности људског лика, у групи је било и помоћника скромнијих могућности. Један је израдио фреске у источним поткуполним просторима (Христос лечи кљастог, Грешница купује миро, свети Петар и апостоли пружају хлеб и рибу да Христос благослови); другоме се могу приписати фигуре неких архијереја (т. VI, црт. 17), Благовести, а осталима сцене Васељенских сабора у јужном броду (т. XXXVIII), фреске у катихумени[110] и капелама крај звоника. Помоћници и ученици су, као и обично, осликали мање видљиве просторе, док су се мајстори огледали на најупадљивијим и најважнијим зидовима у цркви.

Одавно је примећено да се у Призрену сустичу особине сликарства XIII и XIV века. Ведри колорит светлих зелених и топлих црвених и окерних тонова зрачи у наосу призренске катедрале изванредном снагом, на великим површинама слика, какве се више не срећу у каснијим Милутиновим задужбинама. Згуснути тонови и тврђи цртеж на композицијама малог формата у Светом Никити, Старом Нагоричину и Грачаници показују како су се развиле нове идеје о смањеној зидној слици, већ веома јасно изражене у спољној припрати, у јужном броду и капели Св. Николе у Љевишкој. У непрегледном и разбијеном унутрашњем простору крстообразних и петокуполних цркава раног XIV века, слика више није била украсни део зида, већ самостална вредност оптерећена новом улогом. Надвладали су закони византијске реторике, а уверљивост причања је више значила сликарима од узвишене и свечане старинске лепоте, о којој још увек сведочи живопис Богородице Љевишке.



НАПОМЕНЕ

1. *М. Динић*, Однос између краља Милутина и Драгутина, Зборник радова, Византолошки институт САН, 3, Београд 1955, 49—80.

2. *Л. Н. Окунев*, Арилье. Памятник сербского искусства XIII века, Seminarium Kondakovianum VIII, Prague 1936, 221—258; *С. Радојчић*, Натпис МАРПОУ на арилъским фрескама, Глас САН CCXXXIV, књ. VII, Београд 1959, 40—45.

3. *В. Петковић*, Записи и натписи у старим црквама српским, Старинар X—XI, Београд 1936, 40; *Љ. Стојановић*, Стари српски записи и натписи, Сремски Карловци 1923, књ. IV, бр. 6006; *Арх. Данило*, Животи краљева и архиепископа српских, превод Л. Мирковић ed. СКЗ, Београд 1935, 101; *М. Васић*, Црква Св. Богородице на Левиши у Призрену и призренски епископ Дамјан, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор I, Београд 1921, 93—101.

4. *Арх. Данило*, Животи, 103—104; *В. Петковић*, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 298—299; *Р. Грујић*, Скопска митрополија, Скопље, 1935, 138; *С. Новаковић*, Законски споменици српских држава средњега века, Београд 1912, 608—611.

5. *Новаковић*, Законски споменици, 685; *Љ. Стојановић*, Стари српски родослови и летописи, Београд—Сремски Карловци 1927, стр. 76, 77, 102, 192, 199, 204.

6. *G. Millet*, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, Paris 1916, 25 sq. О симболици распореда види нарочито: *O. Demus*, Byzantine Mozaic Decoration, London 1953, 11—12; *idem*, The Mosaics of Norman Sicily, London 1950, 198 sq.; *A. Frolow*, Climat et principaux aspects de l'art byzantin, Byzantinoslavica XXVI, 1, Prague 1965, 56—58; *E. Giordani*, Das Mittelbyzantinische Ausschmükungssystem als Ausdruck eines Hieratischen Bildprogramms, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft, I, Wien 1951, 103—104; *A. Grabar*, Byzance, Symbolisme cosmique et monuments byzantins, L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge, I, Paris 1968, 71—72; *S. Dufrenne*, Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra, Bibliothèque des Cahiers archéologiques IV, Paris 1970, 23—39 и 49—65, са наведеном библиографијом.

7. О идеји вечности израженој ликовима Христа, *A. Grabar*, La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du moyen âge, L'art de la fin de l'antiquité, I, 52—57. Ликове Христа у куполама Нереза помиње *Ф. Месеснел*, Најстарији слој фресака у Нерезима, Гласник скопског научног друштва, VII—VIII, Скопље 1929—1930, 121. О истој теми на минијатурама: *S. Der Nersessian*, Recherches sur les miniatures du Parisinus graecus 74, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 21, Wien 1972, 112—117.

8. О значењу и пореклу Христовог лика на Убрусу, теми која се код нас слика у црквама, види: *A. Grabar*, La tradition des masques du Christ en Orient chrétien, Archives alsaciennes d'Histoire de l'art, IIe année 1923, 1—19; *P. Perdrizet*, De la Véronique et de Sainte Véronique, Seminarium Kondakovianum 5, Prague 1932, 1—15; *S. Radojčić*, Die serbische Ikonenmalerei von 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, Jahrbuch der Österr. Byz. Gesell. V, 1956, 66; *K. Weitzmann*, The Mandilion and Constantine Porphyrogennetos, Cahiers archéologiques XI, Paris 1960, 163—184; *A. Grabar*, La Sainte Face de Laon, le Mandylion dans L'art orthodoxe, ed. Seminarium Kondakovianum, ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ III Praga 1931.

9. *Г. Бабић*, Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава, Зборник за ликовне уметности Матице српске 2, Нови Сад 1966, 11—31; исто на француском у Frühmittelalterliche Studien, 2, Berlin 1968, 368—386.

10. О циклусу Мука Христових у Перивлепти, Протату, Св. Никити и Старом Нагоричину, види: *П. Миљковиќ—Пепек*, Делото на зографите Михаило и Еутихиј, Скопје 1967, 48—49, 206, 55 и 60. О циклусу Мука у Св. Апостолима у Пећи, *Р. Љубинковић*, Црква Св. Апостола у Пећи, ed. Југославија, Београд 1964, стр. XIII—XV; *С. Радојчић*, Старо српско сликарство, Београд 1966, 74—75; О циклусу Мука у Св. Николи у Прилепу, у Хиландару и у Грачаници, *Петковић*, Преглед, 265—266, 239; *Радојчић*, Старо српско сликарство, 100, 116.

Општија запажања о циклусу Мука Христових у српском живопису, *С. Радојчић*, Пилатов суд у византијском сликарству, Зборник радова, Византолошки институт, 13, Београд 1971, 293—312. О пресликаним деловима циклуса Мука у Св. Никити, види: *С. Радојчић*, Једна сликарска школа из друге половине XV века, Зборник за ликовне уметности, Матица српска 1, Нови Сад 1965, 80.

11. *С. Ненадовић*, Богородица Љевишка, Београд 1963, 39—53; *К. Јиречек—Ј. Радонић*, Историја Срба, Београд 1952, 170; Врхобрезнички родослов, ed. *Љ. Стојановић*, Споменик СКА III, Београд 1890, 100.

12. Христос „крмитељ", односно 'Ἰησοῦς ὁ τροφεύς помиње се у литургији, уп. тропар треће песме другог канона за јутрење на празник Рођења Богородице (8 сеп.); иначе, термин је веома стари, појављује се још код Јована Хризостома (IV век) у његовој хомилији in Matth. 79.2 (PG 57, 761 A), и означава онога који прибавља храну за сиромашне. О овој фресци Богородице с Христом „крмитељем" као о делу шире композиције, види: *Н. Давидовић*, Представа Богородице са Христом „крмитељем", Старине Косова и Метохије I, Приштина 1961, 85—94. О датовању ове фреске мишљења су подељена; *В.Ј. Ђурић* је предложио трећу деценију XIII века као време израде, у чланку: Једна сликарска радионица у Србији XIII века, Богородица Љевишка — Никољача — Морача, Старинар, н.с. XII, Београд 1961, 63—76; *С. Радојчић* датује исту фреску око 1270, на основу сличности са фирентинским Мадонама, види: *K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Mijatev, S. Radojčić*, Icons from South Eastern Europe and Sinaï, London 1968, стр. LXIII. *С. Мандић* сматра да би се старије фреске могле везати за средину XIII в. и ктиторство краља Уроша I, али овај владар није означен као ктитор у натпису крај уништеног портрета, уп. чланак: Један владарски лик у Богородици Љевишкој, Зограф 1, Београд 1966, 24, прим. 3.

13. *P. Underwood*, The Kahriye Djami, Bollingen Series LXX, New York 1966, vol. I, 15, 28—38 и 187—191.

14. О недавно откривеним фрагментима фресака у трему Богородице Памакаристос, *C. Mango*, Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962—1963, Fethiye Camii, Dumbarton Oaks Papers 18, 1964, 328—330. Још су необјављени мозаици у јужној капели крај цркве. Капелу је подигла Марија-Марта, 1315, као маузолеј мужу, Михаилу Главасу Тарханиотису. Мозаици у куполама ексонартекса Килисе џамије такође су необјављени. О фрескама Св. Ефимије на хиподрому, *R. Naumann—H. Belting*, Die Euphemia Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken, Berlin 1966, 112—171.

15. О циклусу Мука у Перивлепти и у Протату, уп. *Миљковиќ—Пейек*, Делото, 48—49 и 206; у Св. Николи у Прилепу, уп. *Петковић*, Преглед, 265—266; у Св. Евтимију, уп. *Г. и М. Сотириу*, 'Η βασιλικὴ τοῦ 'Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Атина, 1952, 213 sq.

16. Fragmenta chilandarica paleoslavica. A. Sticherarium, ed. *C. Hoeg—R. Jacobson*, Copenhagen 1957, 16 v. Порекло мотива је у апокрифима, уп. *С. Радојчић*, Ruganje Hristu na fresci u Starom Nagoričinu, Narodna starina XIV, Zagreb 1939, 14.

17. *Millet*, Recherches sur l'iconographie de l'évangile 53—56; *K. Weitzmann*, Aus den Bibliotheken des Athos, Hamburg 1963, 73.

18. О циклусу Христових јављања после Васкрсења, у Св. Николи и у Ст. Нагоричину, уп. *Миљковиќ—Пейек*, Делото, 54 и 59—60; о истом циклусу у Хиландару и у Грачаници, уп. *Петковић*, Преглед, 339 и 76—77.

19. *В. Ђурић*, Сопоћани, ed. СКЗ, Београд 1963, 84 и 134; *Петковић*, Преглед, 316 и 151; *Арх. Данило*, Животи, 103; *С. Радојчић*, Старине црквеног музеја у Скопљу, Скопље 1941, 16.

20. Сем крај Богородице „помоћнице хришћана", с(вѣ)таıа б(о)городица помоштница хрıст... очувао се делимично текст легенде и крај Богородице „услишателнице", или „скоропослушнице". О тој икони насликаној фреско техником већ је више пута било речи у стручној литератури, види: *М. Ћоровић—Љубинковић*, Две дечанске иконе Умиљенија, Старинар III—IV, 1951—1953, 89—90, сл. 12; исти аутор поменуо је призренску фреску у Каталогу Пећко-дечанске иконописне школе XIV—XV века, Београд 1955,5. Тип и епитет ове призренске Богородице покушали су да објасне: *Ј. Радовановић*, Прикази Богородице у цркви Богородице Љевишке у Призрену, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963, 127, сл. 3; *М. Татић—Ђурић*, Икона Богородице „Прекрасне", њено порекло и распрострањеност, Зборник Светозара Радојчића, ed. Филозофски факултет, Београд 1969, 344. Иако се већина аутора слаже у оцени да легенда означава Богородицу која брзо притиче у помоћ, саслушавши молитве верних, читање очуваног дела легенде је у свим до сада објављеним радовима непотпуно. Предлажемо читање Д. Панић:

м(ат)и б(о)жіа (ско)рага усл(ы)шателница

Вероватно је већ у раном XIV веку било више словенских термина који су замењивали грчки епитет „Γοργοεπήκοος". На пр. назив „скоропослушница" очувао се на фреско-икони Богородице са Христом у Богородичиној цркви у Доњој Каменици, из почетка XIV века, уп. *М. Ћоровић,—Љубинковић* и *Р. Љубинковић*, Црква у Доњој Каменици, Старинар I, 1950, 56, сл. 3; о датовању овога живописа види: *D. Panayotova*, Les portraits des donateurs de Dolna Kamenica, Зборник радова Византолошког института 12, Београд 1970, 143—156.

21. *Миљковић—Пейек*, Делото, 50; *Underwood*, The Kahriye Djami, I, 43. О Петру као стени на којој почива Црква и илустрацијама ове теме у живопису Перивлепте и Жиче, види: *F. Grivec*, Na sem Petrê, Slovo, Časopis Staroslavenskog instituta 4—5, Zagreb 1955, 24—46; сличан распоред ликова апостола Петра и Павла понавља се и у другим споменицима, уп. *М. Шашић—Ђурић*, Икона апостола Петра и Павла у Ватикану, Зограф 2, Београд 1967, 11—16.

22. Ктиторски натпис крај лика краља Милутина:

    ѿ х(рист)ѣ б(о)зѣ верны и самодрьжавны
    (и) с(ве)тор[о]дны и б(о)гоч(ьс)тивы: степань ꙋ-
    рошь крал всѣхь срьпскыхь земл
    и поморьскыхь п[р]авнꙋкь с(ве)таго
    с[им]еона немане: ꙋнꙋкь прьвовен[ч]-
    ана[г]о кралѣ степана: сынь вел(и)к[аго]
    кр[ал]ѣ оурошa зеть вел(и)каго ц(а)р[а] грьчк-
    аго п[але]олога кирь а[ндро]н[ик]а и ктито-
    рь с(ве)таго места сего:·

    У ( ) заградама разрешена су скраћења, а у [ ] заградама су слова прочитана са трагова на живопису.

23. *Г. Осйроїорски*, Историја Византије, Сабрана дела, књ. VI, Београд 1969, 456—457; *Јиречек—Радонић*, Историја Срба, 194.

24. *J. Verpeaux*, Pseudo-Kodinos, Traité des offices, Paris 1966, 201—202.

25. У запису рукописа Народне библиотеке у Београду бр. 6, Урош I се помиње као светородни, види: *Сйојановић*, Записи и натписи, I, 22; *С. Радојчић*, Портрети српских владара у средњем веку, Скопље 1935, 23. Натпис очуван крај уништеног портрета Уроша I:

    стефан оурошь: вел(и)-
    кы кра[л] в[с]ѣхь: срьпскых(ь)
    зем(л)ь: и поморьскыхь
    внукь с(ве)таго си[м]еона
    немане (сы)нь п(р)ьвовѣнь-
    чанаго кр(алѣ) ср(ь)пскаго
    стефана (кра)лѣ ꙋроша.

26. *Окунев*, Ариље, 241, т. XI, 2; *G. Millet—A. Frolow*, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, II, Paris 1957, pl. 96; *Динић*, н.д. 54.

27. *Динић*, н.д. 55; Светостефанску повељу је објавио *Љ. Ковачевић*, Споменик СКА IV, Београд 1890, 1—11, на стр. 10 су потписи владара.

28. О орнаменту двоглавог орла у круговима (коластој аздији) види: *Радојчић*, Портрети 85; *J. Ковачевић*, Средњевековна ношња Балканских Словена, Београд 1953, нарочито стр. 195, где је наведена и библиографија о овом мотиву. Недавно је поново писао о распрострањености овога мотива *Г. К. Сйиридакис*, Ὁ δικέφαλος ἀετὸς ἰδία ὡς σύμβολον ἢ ὡς θέμα κοσμήσεως κατὰ τὴν βυζαντινὴν καὶ μεταβυζαντινὴν μέχρι τῶν νεωτέρων χρόνων περίοδον, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, 39—40, Атина 1972—1973, 162—174.

29. О инсигнијама као што су дијадема, скиптар, стема, стематогирион, види: *Verpeaux*, Pseudo-Kodinos, s.v.

30. *С. Мандић* је препознао лик Дечанског и образложио своја запажања у чланку: Један владарски лик у Богородици Љевишкој, Зограф I, Београд 1966, 24—27. *J. Радовановић* сматра да је крај Првовенчаног насликан краљ Драгутин, уп. Портрет Немањића у Богородици Љевишкој, Старине Косова и Метохије IV—V, Приштина 1968—1971, 283—299. Оштећени лик, нађен на одломку малтера у поду нартекса не може се идентификовати, уп. *Ненадовић*, Богородица Љевишка, 210—211 (сонда бр. 3, сл. 106). Историјске податке наводе: *Динић*, н.д. 69, 75—77; *Јиречек—Радонић*, Историја Срба, 1952, 199 и 202—203. Уп. и мишљење Д. Панић, supra нап. 49.

31. О двоглавом орлу, орнаменту који тек у XIII веку за време Палеолога добија значење породичног амблема: *A. Heisenberg*, Aus der Geschichte und Literatur der Palaiologenzeit, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaft, Philos.—philol. und histor. Klasse, München 1920, 13—25; *Б. Ферјанчић*, Деспоти у Византији и јужнословенским земљама, посебна издања Византолошког института, књ. 8, Београд 1960, 24—25, са опширно наведеном библиографијом.

32. О такозваном „торакиону" прикупио је обимну грађу *W.H. Rudt de Collenberg* у чланку: Le „Thorakion". Recherches iconographiques, Mélanges de l'école française de Rome, tome 83,2, Rome 1971, 263—361; види такође: *М. Сошириу*, Τὸ λεγόμενον θωράκιον τῆς γυναικείας αὐτοκρα-

τοριϰῆς στολῆς, 'Επετηρὶς 'Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, 23, Атина 1953, 524—430, са наведеном старијом литературом о овом предмету.

33. *Радојчић*, Старо српско сликарство, 91; *K. Weitzmann*, The Classical Heritage in the Art of Constantinople, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, Chicago and London 1971, 149, Fig. 129. Исту закопчану кратку тунику носи један ратник на јужном зиду наоса у Ст. Нагоричину, као и један ратник у цркви Кубелидики у Костуру, уп. *X. Мавроўулу——Тсиуми*, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Κουμπελίδιϰη τῆς Καστορίας, Солун 1973, сл. 27 или анђео у Св. Теодорима у Мистри, уп. *G. Millet*, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, pl. 90, 1.

34. *Verpeaux*, Pseudo-Kodinos, s.v. λαμπαδάριος, нарочито стр. 191. Орнаменат црвених крстова у круговима, типичан за двор Палеолога, понавља се често код нас у Грачаници.

35. О костиму свештеника: *T. Papas*, Studien zur Geschichte der Messgewänder in Byzantinischen Ritus, München 1965; *N. Thierry*, Le costume épiscopal byzantin du XI[e] au XIII[e] siècle d'après les peintures datées (miniatures, fresques), Revue des études byzantines XXIV, Mélanges V. Grumel I, Paris 1966, 308—315; *А. В. Банк*, Византийское искусство в собраниях Советского Союза, Ленинград — Москва 1966, № 278—290.

36. *Теодор Метохит*, Посланица, превод М. Апостоловића са предговором J. Радонића, Летопис Матице српске, VI, Нови Сад 1902, 27—58.

37. О преправкама и рушењу југоисточног ступца, уп. *Ненадовић*, Богородица Љевишка, 207; о иконографији циклуса светог Николе уопште, види: *K. Weitzmann*, Fragments of an early Saint Nicholas Triptych on Mount Sinaï, Δελτίον τῆς Χριστιανιϰῆς 'Αρχαιολογιϰῆς 'Εταιρείας, περ. Δ', том 4, Атина 1966, 1—23, са наведеном старијом литературом.

38. *G. Babić*, Les chapelles annexes des églises byzantines, Fonction liturgique et Programmes iconographiques, Bibliothèque des Cahiers archéologiques III, Paris 1969, 33—58 и 84—176.

39. *С. Радојчић*, Una poenitentium, Марија Египатска у српској уметности XIV века, Зборник Народног музеја IV, Београд 1964, 255—265.

40. *С. Радојчић*, Милешевска фреска Страшног суда, Глас САН CCXXXIV, Одељење друштвених наука, књ. 7, Београд 1959, 69—79; *idem* Милешева, ed. СКЗ Београд 1963, 35—38. О Страшном суду и Лози Јесејевој у Сопоћанима, *Л. Н. Окунев*, Состав росписи храма в Сопочанах, Byzantinoslavica I, Prague 1929, 129—130; *В. Ђурић*, Сопоћани, ed. СКЗ, 1963, 75.

41. О сликању Васељенских сабора у припратама у XII веку и о тумачењу једне сцене из циклуса Сабора у Љевишкој, види: *Ch. Walter*, L'iconographie des Conciles dans la tradition byzantine, Paris 1970, 119 и 110—111.

42. *Окунев*, Арильє, 239; *С. Петковић*, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614, Нови Сад 1965, 84—85.

43. О призренским епископима и личности епископа Дамјана, који је поменут у ктиторском натпису из 1306—1307, или ономе који је насликан у ексонартексу призренске катедрале, уп. Д. Панић, supra, нап. 48.

44. *Јиречек—Радонић*, Историја Срба I, 170; *Г. Острогорски*, Писмо Димитрија Хоматијана св. Сави и одломак Хоматијановог писма патријарху Герману о Савином посвећењу, Сабрана дела, књ. IV, Београд 1970, 170—189, посебно стр. 181; *Перковић*, Српски епископи, 8—12.

45. *Радојчић*, Старо српско сликарство, 95; *Ц. Грозданов*, Прилози проучавању Св. Софије охридске у XIV веку, Зборник за ликовне уметности 5, Матица српска, Нови Сад 1969, 42—49.

46. *С. Радојчић*, Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу у цркви Богородице Љевишке, Старинар III—IV, Београд 1955, 77—81. Опширније о теми, *S. Der Nersessian*, L'illustration du roman de Barlaam et Joassaph, Paris 1937; *idem*, L'illustration des psautiers grecs du moyen âge, II, Bibliothèque des Cahiers archéologiques V, Paris 1970, 69, са опширно наведеном литературом. У псалтирима је ова тема стално присутна, уп. *W. Molé*, Les miniatures de l'évangéliaire de Lawryscew, L'art byzantin chez les Slaves, Recueil T. Uspenskij, II, 2, Paris 1932, 434; *J. Strzygowski*, Die Miniaturen des Serbischen Psalters in München, Denkschriften der Kaizerischen Akademie der Wissenschaften, Philoz.——Hist. Klasse 52, Wien 1906, 11—12, t. I, 2. Као у сликарству, ова тема о пролазности животних задовољстава била је омиљена и у књижевности. Песник Манојло Филес (око 1275—око 1345) јој је посветио неколико песама, бр. 246, 248, 249—252, види *C. Mango*, The Art of the Byzantine Empire 312—1453, London 1972, 247.

47. О цикŀусу о светом Димитрију види: *А. Ксингоūулос*, ʽΟ εἰκονογραφικὸς κύκλος τῆς ζωῆς τοῦ ἁγίου Δημητρίου, Солун 1970; о овом циклусу у нашим црквама, уп. *V.J. Đurić*, L'art des Paléologues et l'Etat serbe, Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 188, n. 40.

48. На једном саркофагу из Лувра Сократ седи пред својом музом Ерато, а Хомеру пружа књигу његова муза Калиопа, види: *F. Cumont*, Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains, Paris 1966, 256, 311—312, т. XXXIII, 1 и 2; о пореклу иконографске теме Божанске Премудрости, *J. Meyendorff*, L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine, Cahiers archéologiques X, Paris 1959, 259—277, fig. 4, са опширно наведеном старијом литературом. *K. Weitzmann*, Book illustration of the Fourth Century: Tradition and Innovation, Studies in Class. and Byz. Manuscript Illumination, 111—117, Fig. 94 и 95, са наведеном старијом библиографијом; *С. Радојчић*, Ликови инспирисаних, Летопис Матице српске, књ. 385, св. 4, Нови Сад 1960, 293—301; *A. M. Friend*, The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin manuscripts I—II, Art Studies VII, Cambridge 1929; *Н.В. Томадакис*, Βυζαντινῶν ἐπίκλησεις, εἰς μούσας καὶ ʽΑγίους, ʼΕπιστ. ʼΕπετηρὶς Φιλοσ. Σχολ. Πανεπιστημίου Αθηνῶν, 8, Атина 1957—1958, 162—165. Један диптих од слоноваче из Лувра (VI в.) приказује музу Клио како долеће с развијеним свитком до мудраца који седи и окреће главу према њој; слично се касније сликају јеванђелисти; уп. *E. Coche de le Ferté*, L'antiquité chrétienne au musée de Louvre, Paris 1958, № 23.

49. *Strzygowski*, Die Miniaturen des Serbischen Psalters, t.V, 8 (fol. 7 v.), стр. 18.

50. *Meyendorff*, o.c. Cahiers archéologiques X, 269—277; *F. Cabrol—H. Leclercq*, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie I, Paris 1924, col. 1133. Не само разни анђеоски чинови, него и персонификације имају крила у минијатурном сликарству; на пр. у рук. XII века са Синаја (Sinaït. gr. 418) Вера, Милосрђе и Нада приказане су као витке женске фигуре са дугим крилима, уп. *Meyendorff*, o.c. сл. 6.

51. *Cumont*, Recherches, 109—123; *A. Maury*, Des divinités et des génies psychopompes dans l'Antiquité et au Moyen âge, Revue archéologique, Paris 1844—1845, 501—502; F. Cumont, Les vents et les anges psychopompes, Pisciculi, F. J. Dölger dargeboren, München 1939, 70—75.

52. *M. Jugie*, La mort et l'assomption de la Sainte Vierge, Studi e testi, 114, Città del Vaticano, 1944, 149.

53. *Миљковић—Пейек*, Делото, сл. 40 и 42; *G. Babić*, L'iconographie originale des fresques de Sušica en Macédoine, Cahiers archéologiques XII, Paris 1962, 332—336, fig. 21; *М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић*, Жича, Београд 1969, 156 и 161; *Радојчић*, Una poenitentium, Зборник Народног музеја, сл. 5; *Банк*, Византийское искусство, сл. 263; *G. Millet*, Monuments de l'Athos, I, Les peintures, Paris 1927, fig. 85, 1. А. Ксингопулос сматра да су овај мотив крилате душе донели у Србију сликари Михаило и Евтихије, међутим, изгледа да су и други сликари знали за исти мотив, независно од чувених мајстора, уп. *A. Xyngopoulos*, L'âme aillée de la Mère de Dieu, Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς ʼΑρχαιολογικῆς ʽΕταιρείας, περ. Δʹ, tome 6, Athènes 1972, 1—12.

54. *B. de Gaiffier*, Pesée des âmes, Mélanges Jules Lebreton, Recherches de science religieuse XL, 1—2, Paris 1952, 222—230.

55. О вратима неба и цариницима у предхришћанским веровањима, *Cumont*, Recherches, 125—138 и 143—144; о митарству и цариницима у византијској књижевности: Житије Василија Новог, ed. *С. Новаковић*, Споменик СКА XXIX, Београд 1895, 36—37 и 69—74; *Д. Богдановић*, Стара српска библиотека, Летопис Матице српске, књ. 408, 5 и 407, 6; *И. В. Покровский*, Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства, Труды VI Археологического съезда в Одессе (1884), том III, Одесса 1887, 370—381.

56. О иконографском мотиву „врата неба", *М. Таšић—Ђурић*, Икона Христовог Крштења, Зборник радова Народног музеја IV, 1964, 272; овај мотив је присутан такође у литургији, уп. *Jugie*, o.c. 192; *Millet*, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile, Paris 1916, 209; за примере из Перивлепте и Ст. Нагоричина, види: *Миљковић—Пейек*, Делото, сл. 40 и 42; за остале *V. Petković*, La peinture serbe du moyen âge, II, Beograd 1934, fig. 27, 25, pl. XLII, CLI, CLXIII, CLXIX.

57. О персонификацији Гее, *С. Радојчић*, Икона „Хвалите Господа" из црквеног музеја у Скопљу, Гласник Скопског научног друштва XXI, Скопље 1940, 109—118, сл. 1 и 2; *Millet*, Recherches, 163—169, fig. 121; о Геи у 149 псалму: *Petković*, La peinture, II, pl. CLV; *Strzygowski*, Die Miniaturen des Serbischen Psalters, pl. XI, 96; о

Геи у Божићној химни: *A. Xyngopoulos*, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes 1955, 40—52, pl. 17, fig. 7; *Л.Н. Окуњев*, Грађа за историју српске уметности, 2. Црква Богородице—Матеич, Гласник Скопског научног друштва, VII—VIII, Скопље 1930, 99; о Геи у Генези (I књ. Мојсијева, I, II, трећи дан стварања): *Ђ. Бошковић—В. Пешковић*, Манастир Дечани, ed. СКА, Београд 1941, том II, 47; о Геи у Страшном суду, уп. *Покровский*, Страшный суд, 298—304, 310.

58. О иконографији Страшног суда у византијској уметности, *Покровский*, Страшный суд, 285——381; *G. Millet*, La dalmatique du Vatican, Paris 1945, 1—36 и 82—98; *Y. Christe*, La vision de Matthieu, Genava, n.s. vol. XVI, Genève 1968, 119—135; vol. XVII, 59—77.

59. *F. J. Dölger*, Antike und Christentum. Sol invictus, vol. VI, München 1950, 1—56; *E. H. Kantorowicz*, Oriens Augusti — Lever du roi, Dumbarton Oaks Papers 17, 1963, 124—162.

60. *M. Brière* је објавио беседу у чланку: Une homélie inédite d'Atticus patriarche de Constantinople (406—425), Revue de l'Orient Chrétien, 3[e]série, IX, Paris 1933—1934, 181—182.

61. Migne, Patrologiae cursus latinus LXXVIII, col. 653 C. Овај тропар сада се пева о празнику Сретења, а у IX веку се певао у цариградској Богородичиној цркви у Влахернама, по Божићу, 26. децембра, уп. *Скабалланович*, Христианские праздники, Проповеднический листок, књ. IV, Киев 1916, 187.

62. Тропар који се певао усред паримија на вечерњем пред Божић, и други тропари, уп. *Скабалланович*, н.д. Проповеднический листок, IV, 1916, 81, 85, н. 10; 91 и 94; на празник Успења Богородице, уп. Проповеднический листок, VI, 1916, 45; на празник Рођења Богородице, уп. Проповеднический листок, I, 1915, 77—78.

63. О Христовим метафорама које су ушле у Credo, *A. Grabar*, L'empereur dans l'art byzantin, Paris 1936, 103; о историји празника Христовог рођења, установљеног у Риму тек у IV веку, с циљем да се угуше паганске светковине посвећене култу Сатурна, бога мрака, и култу сунчевог повратка, које су трајале од 18. до 23. децембра, уп. *Скабалланович*, Проповеднический листок IV, 1916, 179; Dom *A. Strittmater*, Christmas and Epiphany: Origins and Antecedents, Thought, Fordham University Quarterly, vol. XVII, № 67, Dec. 1942, 600—626.

64. Тропар приписан патријарху Софронију Јерусалимском (+ 638), Празнични минеј, први час, глас осми. О Христу као истини, види: *Скабалланович*, Проповеднический листок I, 1915, 78; идеју о ноћи која је прошла и дану који се приближава, понављају и други литургијски стихови на сличан начин, уп. *Радојчић*, Старо српско сликарство, 93; *Давидовић*, н.д. Старине Косова и Метохије I, 1961, 90.

О пореклу теме о Христу „сунцу" (Sol invictus, Sol iustitiae, Christus oriens) одавно је много писано у стручној литератури. Најважније су студије: *E. Kantorowicz*, Oriens Augusti, Lever du roi, Dumbarton Oaks Papers 17, 1963, 124—162, са опширно наведеном библиографијом, и *F. J. Dölger*, Die Antike und Christentum, Sol invictus, vol. VI, München 1950, 1—56, са наведеном старијом библиографијом.

Представа Христа на диску у руци персонификације „истине" у Призрену објашњена је као хришћанска реминисценција на пагански култ сунца, уп. *Радојчић*, Старо српско сликарство, 93; *П. Мијовић* у књизи: *Кашанин, Бошковић, Мијовић*, Жича, 194. Н. Давидовић је предпоставила да су анђели насликани на улазу у ексонартекс и да персонификују Стари и Нови завет, уп. Старине Косова и Метохије I, 1961, 88—89. Међутим, и изгледи и легенде очуване крај фигура, јасно указују да су фигуре истине и сени не анђели, већ персонификације дана и ноћи, односно Новог и Старог завета, већ одавно познате у византијској уметности. Како бројне персонификације добијају крила на сликама (види supra нап. 48) није ни мало чудно што их имају и ове фигуре у Призрену. У псалтирима су персонификације дана и ноћи, или вечери и зоре, најчешће приказиване у композицији Молитве пророка Исаије (Исаија XXVI, 9—20), на пр. у чувеном псалтиру из париске Националне библиотеке, из X века (Paris. gr. 139), у псалтиру из светогорског манастира Пантократора (бр. 49) из XI века, и другим. Персонификација ноћи се јавља и у неким илустрованим рукописима хомилија Григорија из Назианза, на пр. у рукопису Универзитетске библиотеке из Торина (Cod. C I 6, fol. 89 r.), уп. *G. Galavaris*, The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzennus, Princeton 1969, P. IX, Fig. 59. И увек, персонификација ноћи носи оборену бакљу, као на античким споменицима, а на најлепшим византијским примерима и њен инкарнат је тамно обојен.

Ова тема још увек подстиче радозналост истраживача, види *И. Ђорђевић*, Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Љевишку, Зборник за ликовне уметности, Матица српска, 9, Нови Сад 1973, 15—26, сл. 1 и 2.

65. *A. Watson*, The early Iconography of the Tree of Jesse, London 1934, 3—4; *A. Wenger*, L'Assomption de la Très Sainte Vierge dans la tradition byzantine du VI^e au X^e siècle, Paris, 1955, 283, 287. Нарочито су познате метафоре из ирмоса четврте песме канона Козме и Јована Мајумских, на Божић, 25. децембра и Богородичин, четврте песме канона Козме и Јована Мајумских на Божић. *M. Taylor*, The Prophetic Scenes in the Tree of Jesse at Orvieto, The Art Bulletin, vol. LIV, № 4, 1972, 403—417.

66. *Пелеканидис*, Καστοριά, pl. 85 и 86; *Д. Коцо—П. Миљковиќ—Пејек*, Манастир, Скопје 1958, 80; *Ђурић*, Сопоћани, 75, 80, 132; *Окунев*, н.д. Byzantinoslavica I, 231—233; *Petković*, La peinture II, pl. XXXI; *Б. Живковић*, Ариље (албум цртежа) Београд 1970, сл. 45; *Millet-Frolow*, La peinture, II, pl. 91—93 и 103; *S. Dufrenne*, L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle, L'art byzantin du XIII^e siècle, Symposium de Sopoćani, Beograd 1967, 43.

67. *I. Dujčev*, Klassisches Altertum im mittelalterlichen Bulgarien, Medioevo bizantino-slavo I, Roma 1965, 479—481, са потпуном библиографијом о овој теми; нарочито је значајна студија *A. v. Premerstein*, Griechisch-heidnische Weise als Verkünder christlicher Lehre in Handschriften und Kirchenmalereien, Festschrift der Nationalbibliothek in Wien, Wien 1926, 647—666; *A. v. Premerstein*, Neues zu den apokryphen Heilsprophezeiungen heidnischer Philosophen in Literatur und Kirchenkunst, Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher 9, 1932, 338—374; *К. Спетсиери*, Εἰκόνες Ἑλλήνων φιλοσόφων εἰς ἐκκλησίας, Атина 1964. Новија испитивања апокрифа и живописа показала су бројне варијанте текстова који се приписују филозофима и Сивилама; *A. Wasserstein*, Byzantine Iconographical Prescriptions in a Jerusalem Manuscript, Byzantinische Zeitschrift 66, 2, München 1973, 383—386; *I. Dujčev*, Nouvelles données sur les peintures des philosophes et des écrivains païens à Bačkovo, Revue des études Sud-Est Européennes, IX, № 3, Bucarest 1971, 391—395.

68. *Petković*, La peinture II, pl. XXXI; *Кашанин, Бошковић, Мијовић*, Жича, стр. 198; *Д. Медаковић*, Преставе античких философа и сивила у живопису Богородице Љевишке, Зборник радова, Византолошки институт, 6, Београд 1960, 43—57, са детаљно наведеном библиографијом о теми. *Н. Давидовић-Радовановић*, Сибила царица етиопска у живопису Богородице Љевишке, Зборник за ликовне уметности, 9, Нови Сад 1973, 29—42.

69. О Богородичиним епитетима и метафорама: *С. Евстратиадис*, Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ ὑμνογραφίᾳ, Париз 1930; *А. Пападопулос—Керамевс*, Акатист Божией Матери, Византийский временик X, 1903, 396—401; о метафорама које указују на Богородицу код Андреје Критског, P.G. t. 97, col. 868 sq.; код Јована Дамаскина, уп. Homélies sur la Nativité et la Dormition, ed. *P. Voulet*, Sources chrétiennes, Paris 1961, 75, 83, 91, 103, 113, 115, 151, 153, 183; *Wenger*, L'Assomption, 105, 281, 283, 287, 364, 381 386—387, 412—413; *Jugie*, o.c. Studi e testi, 36, 190, 192, 222, 246—247; *Н.П. Кондаков*, Иконография Богоматери, II, Петербург 1915, 354—356 и 385—387; *Beljaev*, Le tabernacle du témoignage, L'art byzantin chez les Slaves I, 2, Les Balkans, Paris 1930, 315—324, 362, 367, 368; о метафорама у литургији: *E. Mercénier*, La prière de rite byzantin, vol. II, 2, Chevetogne, 1962, 18—25; vol. II, 1, 78—98.

70. *А. Ксиниопулос*, Ἡ πρωμετοπὶς τῶν κωδίκων Βατικανοῦ 1162, καὶ Παρισινοῦ 1208, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 13, Атина 1937, 158—178.

71. *Г.* и *М. Сотириу*, Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, Атина, том. I, 1956, сл. 54—56.

72. Крај пророка који указује на двери, очуван је део имена: ієремин., а на свитку који носи пише: дверь непроходнма.
Уобичајено је да двери, као симбол, носи пророк Језекиљ, као у Богородици Перивлепти, Пећи, Нагоричину, Леснову, и на старијој икони са Синаја (види прим. 69), а и на бројним каснијим споменицима, уп. *G. Babić*, L'image symbolique de la „porte fermée" à Saint Clément d'Ohrid, Synthronon, Bibliothèque des Cahiers archéologiques, II, Paris 1968, 145—151. Сликаним преставама тема: „Пророци су те одозго наговестили..." могла је да послужи као један литерарни извор литургијска песма истог наслова из канона пророцима од Германа цариградског, уп. *J. Guillard*, Le Synodicon de l'Orthodoxie, Travaux et Mémoires 2, Paris 1967, 175. *Д. Мурики*, Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, том 25, Атина 1971, 217—251, 72—93; *О. Лампсидис*, Μικρὰ συμβολὴ εἰς τὰς παραστάσεις ἀρχαίων φιλοσόφων εἰς ἐκκλησίας, Θεολογία 44, 1973, 351—354, *С. Евстратиадис* помиње литургијску песму „Пророци су те одозго наговестили..." у рукописима XIV века из Лавре на Светој Гори, у чланку: Ἰοάννης ὁ Κουκουζέλης, ὁ μαΐστορ, καὶ ὁ χρόνος τῆς ἀκμῆς αὐτοῦ, Ἐπετ. Ἑταιρ. Βυζ. Σπουδῶν 14, Atina 1938, 44.

73. *L.N. Okunev*, Lesnovo, L'art byzantin chez les Slaves, Les Balkans, Recueil Th. Uspenskij, I, 2, Paris 1930, 237—239 и 252—253.

74. *Mango*, o.c. Dumbarton Oaks Papers 18, 1964; *Babić*, L'image symbolique de la „porte fermée", 145—151; *A. Ксинїоӯлос*, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Μακεδονικὴ Βιβλιοθήκη 16, Солун 1953, 3—6; *idem*, Μονὴ τῶν Ἁγίων Αποστόλων, Ἡ μονὴ τῆς Θεοτόκου, Ἑλληνικά 4, Προσφορᾶ εἰς στίλπωνα Π. Κυριακίδην, Солун 1953, 730—731. *Millet*, Monuments de l'Athos, pl. 79,2; о необичним „типовима" Богородице у Хори: *А. Ксинїоӯлос*, Ἡ κηρόχυτος γραφὴ τοῦ Χρυσοστομου, Ἐπετ. Ἑταιρ. Βυσ. Σπουδῶν, 21, 1951, 54—58.

75. Nicephori Gregorae liber dogmaticus quartus, Migne PG. t. 149, col. 357 AB; *Meyendorff*, o.c. Cahiers archéologiques X, 270, n.2.

76. *Пелеканидис*, Καστοριά, I. Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι, сл. 61, 78, 84; *G. de Jerphanion*, Epiphanie et Théophanie, Le Baptême de Jésus dans la liturgie et dans l'art chrétien, La voix des monuments, Paris 1930, 160—170.

77. *В. Пеӣковић*, Спасова црква у Жичи, Београд 1911, 79; *Радојчић*, Старо српско сликарство, 93—94.

78. *Underwood*, o.c. vol. I, 110—117; vol. II, pl. 211—227.

79. Антоније, архиепископ Новгорода, Книга паломник, ed. Павел Савваитов, Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград в конце 12-того столетия, Санктпетербург 1872, col. 82—83.

80. *С. Мандић*, (Један владарски лик у Богородици Љевишкој, Зограф 1, Београд 1966, 24, прим. 3) сматра да се старије љевишко сликарство може датовати у време владавине Уроша I. На тај начин предложио је нешто касније време израде фресака од треће деценије (уп. *В. Ђурић*, Старинар XII, 63—76), а нешто раније од времена које је предложио *С. Радојчић* (Icons from South Eastern Europe and Sinaï, стр. LXIII).

81. *Ђурић*, Једна сликарска радионица, 63—76; *idem*, La peinture murale serbe au XIII[e] siècle, L'art byzantin du XIII[e] siècle, Symposium de Sopoćani, Beograd 1967, 148; *Радојчић*, Старо српско сликарство, 44—45.

82. *Ђурић*, Једна сликарска радионица, 75; О провинцијским радионицама XIII века, уп. *М. Таӣић—Ђурић*, н.д. Зограф 2, 1967, 14—16, са наведеном старијом библиографијом. Уп. такође *S. M. Pelekanidis*, *P. C. Christou*, *Ch. Tsioumis*, *S. N. Kadas*, The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts, vol. I, Athens 1974, pl. 33; *V. N. Lazarev*, Storia della pittura byzantina, Torino 1967, 335, n. 57; *O. Demus*, Studien zur byzantinischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts, Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft, IX, Graz—Köln 1960, 79, n. 17.

83. *T. Velmans*, Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIII[e] siècle et la manière de les représenter, L'art Byzantin du XIII[e] siècle, 55, 57.

84. *Радојчић*, Старо српско сликарство, 44—45.

85. О Хори, *Underwood*, vol. I, II и III; о мозаицима и фрескама Св. Апостола у Солуну: *A. Xyngopoulos*, Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique, Art et Société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 85—89; 85—89; *idem*, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, 1953; *idem*: Μονὴ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων, Ἑλληνικά 1953, 726—735.

86. *R. Janin*, La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin, III, Les églises et les monastères, Paris 1953, 204, 222, 224—225, 518, 180, 541—543; о цркви Богородице Перивлепте у Цариграду, уп. *Mango*, The Art of the Byzantine Empire, 217; о цркви Богородице „скоропослушнице" у Цариграду, уп. *V. Laurent*, Une fondation monastique de Nicéphore Choumnos, Revue des études byzantines 12, Paris 1954, 32—44; о цркви Христа Спаситеља и Филантропа: *V. Laurent*, Une princesse byzantine au cloître, Echo d'Orient XXIX, 1930, 29—61.

87. *Mango*, Report, Dumbarton Oaks Papers 18, 1964, 328—330; *Јиречек—Радонић*, Историја Срба I, 194; *Осӣроīорски*, Историја Византије, 456.

88. *C. L. Striker* and *Y. Doğan Kuban*, Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: Second Preliminary Report, Dumbarton Oaks Papers 22, 1968, 185—193, pl. 22—29.

89. *Naumann—Belting*, Die Euphemia Kirche, 114—138, Abb. 24, b.

90. *Соӣириу*, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, 213 и даље.

91. *Striker—Doğan Kuban*, Work at Kalenderhane Camii, 189—190, pl. 10, 18.

92. *Миљковиќ—Пейек*, Делото, 44, сл. 10.

93. *E. Stikas*, Une église des Paléologues aux environs de Castoria, Byzantinische Zeitschrift 51, 1958, 100—112.

94. *Xyngopoulos*, o.c., Art et société à Byzance, 85.

95. *A. Василаки—Каракацани*, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησίας στὴν Ἀθῆνα, Τετράδια χριστιανικῆς ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης, том I, Атина 1971, сл. 17, 35, 38, 58 и 59.

96. *A. Grabar*, La décoration des coupoles à Karye Camii et les peintures italiennes du Dugento, Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft VI, Graz—Köln 1957, 111—124; *Demus*, Byzantine Mosaic Decoration, 71—73.

97. *A. Frolow* је навео примере из рукописа XI века, из којих се види да су Грци често давали деци имена којих није било у Библији односно у календару, уп. Climat et principaux aspects, Byzantinoslavica XXVI, 1, 45.

О Астрапи или Михаилу Астрапи написани су бројни чланци и студије. Многи су се аутори трудили да објасне очуване потписе сликара, али се још увек сви покушаји своде на претпоставке о личности Астрапе или Михаила Астрапе или Михаила Астрапиног, види: *С. Радојчић*, Мајстори старог српског сликарства, ed. САН Београд 1953, 19—32; *idem*, Die Meister der altserbischen Malerei vom Ende des XII bis zur Mitte des XV Jahrchunderts, Ἀνάτυπον ἐκ τῶν πεπραγμένων τοῦ Θ′ διεθνοῦς βυζαντινολογικοῦ σινεδρίου Θεσσαλονίκης, tom I, Atina 1954, 436; *R. Hamann-Mac Lean*, Aus der Mittelalterlichen Bildwelt Jugoslawiens, Einzelheiten des Freskenzyklus der Kirche der Gottesmutter von Ljeviša in Prizren, Giessen 1955, 12—14; *idem*, Zu den Malerinschriften der „Milutin Schule", Byzantinische Zeitschrift 53, 1, München 1960, 112—117; *П. Миљковиќ—Пейек*, Пишуваните податоци за зографите Михаило Астрапа и Евтихиј и за некои нивни соработници, Гласник на Институт за национална историја, IV, 1—2 Скопје 1960, 139—170; *Миљковиќ—Пейек*, Делото, 17 и сл.; *V. Đurić*, L'art des Paléologues et l'Etat serbe, Art et société à Byzance sous les Paléologues, 183; *С. Палеканидис*, Ὁ ζογράφος Μιχαὴλ Ἀστραπᾶς, Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν, Солун 1958. Вероватно је Астрапа био родом из Солуна, уп. *С. Кисас*, Солунска уметничка породица Астрапа, Зограф 5, Београд 1974, 35—37.

98. У једној сцени календара у Грачаници у сличном положају је приказана обучена грешница под канџама звери, уп. *Petković*, La peinture II, pl. LXXVII.

99. *С. Радојчић* сматра да су сликари раног XIV века користили хеленистичке узоре када су цртали животиње, уп. Старо српско сликарство, 93, н. 154. О рукопису Никандра, Theriaca, Suppl. gr. 247, париске Националне библиотеке, уп. Byzance et la France médiévale, Paris 1958, № 3, са наведеном библиографијом. О мозаицима пода у царској палати, види: *G. Brett, W. J. Macauly, R. B. K. Stevenson*, The Great Palace of the Byzantine Emperors, Oxford 1947; *C. Mango*, Autour du Grand Palais de Constantinople, Cahiers archéologiques V, Paris 1951, 179—186; *D. T. Rice*, The Great Palace of the byzantine Emperors, I—II, Edinbourgh 1958; *D. T. Rice*, On the Date of the Mosaic Floor of the Byzantine Emperors at Constantinople, Χαριστήριον εἰς Ἀ. Κ. Ὀρλάνδον, tom I, Atina 1966, 1—5.

100. *J. Verpeaux*, Nicéphore Choumnos, homme d'état et humaniste byzantin, Paris 1959, 110.

101. *Миљковиќ—Пейек*, Делото, т. IX—XII и CXLVIII—CXLIX.

102. *K. Weitzmann*, The Survival of Mythological, Representations in Early Christian and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography, Dumbarton Oaks Papers 14, 1960, 62—66, Fig. 38.

103. *Сотириу*, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, том I, 1956, сл. 4 и 5.

104. *Миљковиќ—Пейек*, Делото, т. IV, V, XXII, XXIV, XXVII, XXIX, XLIX; *Кашанин, Бошковић, Мијовић*, Жича, стр. 137; *М. Сотириу*, Ἡ Μακεδονικὴ Σχολὴ καὶ ἡ λεγομένη Σχολὴ Μιλούτιν, Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, περ. 4, том 5, Атина 1969, сл. 21; за Протат уп. *Миљковиќ—Пейек*, Делото, т. LVI, LVIII, LVIII (нарочито глава светог Јована из Крштења).

105. *С. Радојчић* сматра да је сликар из Пећи близак онима из Перивлепте, уп. Старо српско сликарство, 74—76; *Р. Љубинковић* такође сматра пећког сликара Мука посебном личношћу, блиском Михаилу и Евтихију по схватањима, уп. Црква Св. Апостола у Пећи, стр. XIV. *М. Кашанин* сматра да у Љевишкој није радио ни један мајстор из претходно украшених споменика, уп. Жича, 34. *Миљковиќ—Пейек* сматра такође да се сликар западног травеја Св. Апостола у Пећи не може идентификовати са Михаилом-Астрапом, потписаним у Перивлепти у Охриду, уп. Делото, 227—228. Међутим,

В. Ђурић претпоставља да би Михаило или Евтихије, један од њих са помоћником, могао да буде сликар фресака у западном травеју Св. Апостола у Пећи, види: L'art des Paléologues et l'état Serbe, Art et société à Byzance sous les Paléologues, 183. *Ђ. Бошковић* је изнео претпоставку да би Астрапа могао бити иста личност која се потписује и на други начин, тј. Михаило Астрапа; њему и његовој групи сарадника приписао је сликарство Перивлепте, Никите, Старог Нагоричина, Протата, Хиландара, Краљеве цркве у Студеници и Грачанице, што углавном не прихватају остали истраживачи; види: *Ђ. Бошковић*, О неким нашим градитељима и сликарима из првих деценија XIV века, Старинар н.с. IX—X, Београд 1958—1959, 125—131. У недавно објављеној књизи (Византијске фреске у Југославији, Београд 1974, 49—50) *В. Ј. Ђурић* се коначно опредељује за мишљење да су у Богородици Љевишкој радили Михаило Астрапа и помоћници, међу којима је био вероватно и Евтихије. Претпоставља такође да је сликарство западног травеја Св. Апостола у Пећи, остварење једне од етапа њиховог рада.

106. *Љубинковић*, Црква Св. Апостола у Пећи, сл. 40.

107. *Millet*, Recherches, fig. 330 и 332. За Протат уп. *D. T. Rice*, Byzantine paintings, The Last Phase, London 1968, fig. 77.

108. *Миљковиќ—Пейек*, Делото, сл. 34 и т. XLIX; *Underwood*, vol. II, 130—131.

109. *E. von Hartel—F. Wickhoff*, Die Wiener Genesis, Wien 1895; *H. Gerstinger*, Die Wiener Genesis, Wien 1931, T. 25, 31, 41, 52.

110. У катихумени су видљива два слоја живописа на медаљонима у горњој зони, уп. *Ненадовић*, Богородица Љевишка, 237. Очувани програм на горњем слоју не одступа од основне замисли Астрапине па га не треба ни хронолошки одвајати — стилске разлике могу бити резултат самосталнијег рада помоћника.

BOGORODICA LJEVIŠKA

(Summary)

THE HISTORY AND THE ARCHITECTURE.

The pupil of my eye is your nest . . .

Soon after the army of Sultan Mehmed II el Fatih (the Conqueror) had subjugated many of the towns of Serbia, and Prizren as well, an unknown visitor from the East entered the church of Bogorodica Ljeviška. In admiration of the frescoes he wrote down on the west wall of the exonarthex the first verse of the above-mentioned poem by the famous Persian poet Hafiz (? — 1389). He did not try to unravel the complicated theological contents of the Ljeviška frescoes, nor could he experience the religious ecstasy of the believer before them, but he in any case admired them, recognizing their beauty.

The rulers of the Serbian dynasty Nemanjić and the Bulgarian rulers fought against the Byzantines over Byzantine Prizren. Beginning with the second decade of the thirteenth century Prizren was definitely included in Stefan Prvovenčani's state and became the seat of a Serbian bishop at the time of the independent, autocephalous Serbian Church, whose first Archbishop was Sava Nemanjić, beginning from 1219.

Situated at the crossroads of the routes to the East and the West Prizren was an important trading town during the Middle Ages. In the fourteenth century the citizens of Dubrovnik had a numerous colony in Prizren and kept up a lively trade with towns on the coast and in the hinterland. Undisturbed trade at the fairs was guaranteed by the charters of the rulers. During the flowering of its economic activity in the fourteenth century the town even minted its own coinage. Besides the rulers the local feudal lords also founded churches in Prizren; Mladen Vladojević erected the church of St. Saviour in 1348, Dragoslav Tutić and his wife Bela founded the church of St. Nicholas in 1331—32, and in the vicinity of Prizren the churches of noblemen in Mušutište and Rečani are also preserved. In the middle of the century the Emperor Dušan erected as his mausoleum the famous church of Sts. Archangels on the River Bistrica below the fortress Višegrad, near present-day Prizren; later chroniclers numbered this church among the wonders of ancient Serbian art with its precious and luxurious marble floor.

The golden age of Prizren lasted only seven decades. The fall of the Serbian Empire brought uncertainty and disturbances, and the penetration of the Turks halted the trading activity in the town. In 1433 Prizren was already mentioned as an unimportant settlement which the citizens of Dubrovnik no longer visited, and the army of Mehmed II the Conqueror occupied it on 21 June 1455.

But apart from Milutin's wars Prizren was a peaceful town at the beginning of the fourteenth century, when the Cathedral was restored. After he had taken over power from his brother Dragutin in 1281, Milutin conquered the Byzantine regions in the south and the region of the Braničevo lords in the north. He expanded the borders of the Serbian state considerably and heightened his reputation in the Balkans. After his marriage in 1299 to Simonida, the daughter of the Byzantine Emperor Andronicus II Paleologus, Milutin secured by a lasting peace with Byzantium his new borders and the throne for his descendants, and orientated the formal policy of Serbia for several decades. Because of this, conflict with opposing movements in his own country was unavoidable. During the first decade of the fourteenth century in Serbia the interests of the pro-Byzantine and pro-Western groups, with Milutin and Dragutin at their head, came into conflict. Relying on the

Church in the political struggle, Milutin became an exceptionally liberal founder and renovator of churches not only in Serbia but also in Constantionople, Thessaloniki, on Mount Athos and in Jerusalem. A frequenter of the high circles of the Byzantine aristocracy, he knew how to select and engage masterbuilders and to open new paths in Serbian art, bringing about the fast circulation of ideas and customs between Constantinople and Serbia. Both in painting and architecture a new wave was felt in Serbia in the very first years of the fourteenth century. New plans of churches were introduced, new materials and a new way of building. Prizren Cathedral, one of the oldest of Milutin's famous churches in this country, witnesses to the aspirations of this new school of builders and to the ideas in the new painters' workshops which would create in Gračanica their real ideal of beauty.

The inscriptions written on the walls of the church at the time of Milutin's restoration offer the most numerous historical facts about Prizren Cathedral. They mention Milutin as the founder, as a king from a holy dynasty, as the successor to Saint Simeon Nemanja and the son-in-law of the Byzantine Emperor Andronicus II Paleologus, then Bishop Sava (later Archbishop Sava III) and Bishop Damjan who also participated in the building; they also mention the master craftsmen and artists, Nikola and Astrapa. The founder's charter is not preserved but from Stefan Dečanski's later chrysobull (1326) we can learn about the estates which were confirmed in the possession of or added to Prizren Cathedral, as well as about the precious objects and books which were kept in the Cathedral's treasury and the miraculous icon of the Most Innocent Virgin which was especially revered.

During the reign of Emperor Dušan, at the time of the proclamation of the Serbian Patriarchate (1346) the Bishop of Prizren attained the rank of Metropolitan, and from then on the Cathedral is also often mentioned as the seat of a Metropolitan. The inscriptions of the dead or the buried in Bogorodica Ljeviška are numerous during the fourteenth and fifteenth centuries, but after 1453 when the death of Archbishop Mihailo is recorded in engraved letters on the wall there are no more such notices. There is still some mention in books of the existence of the Cathedral but that of 1756 expressly says that then Christian chanting was not heard any more in Bogorodica Ljeviška.

The church was turned into a mosque, it is not known when. Alterations were made, a mihrab was erected, the frescoes were gouged out with a sharp blade so that the new layer of mortar would hold on a flat surface, all the walls were covered with mortar and whitewashed both outside and inside. Nineteenth--century travellers — Gilferding, Miss Mackenzie and Miss Irby, and Jastrebov — barely mention in passing this church-cum-mosque, called by the Turks Atik (the old) camii (mosque) or Džuma camii, and since prayers were held there on Fridays St. Paraskeve (the allegorical figure of Good Friday) by the Christians. The Turks repaired the fabric in 1858. On the liberation of Prizren from the Turks in 1912 the Christians returned to it its former purpose and removed the minaret. However, it was only between 1950 and 1953 that expert conservation and restoration work — returning Bogorodica Ljeviška to a certain extent to its original appearance — was carried out.

In 1953 a long inscription was discovered on the intrados of the first south arch in the vault of the exonarthex, with the names of the builder and painter. The text looks like the transcript of some document in which the giving of charity is regulated. "Almsgiving at the entrance" (davanje na portu) is an expression as well-known from the charter as from the typica, and it can be found in this inscription. The founder was obliged to regulate how much would be given in alms to the poor and strangers, and when. It seems that some bishop of Prizren had chosen from Milutin's founder's charter this very passage about almsgiving and ordered it to be written out on the vault of the exonarthex, where the act was carried out. Reminding of the measurements by which the food had to be meted out at the times of such almsgiving it is mentioned in the inscription that those were the same tub and vessel in which the master craftsmen Nikola and Astrapa, who built and painted the church, received their payment in kind. In an age when measurements had neither been precisely defined nor standardized it is understandable that every town aspired to set up its own regu-

lations so that this reference in the inscription on the exonarthex of Prizren Cathedral is also explicable. The master craftsmen, Nikola the architect and Astrapa the painter were in charge of their gangs of builders and painters. The inscription mentioned only the names of the leaders among the artists from both groups, the master craftsmen, who were paid in kind among other things for their own and their men's labour.

Some church stood on the site of Bogorodica Ljeviška even before Milutin's reconstructions. There was a triple-naved basilica here in the Justinian period whose remains of stone furniture were built into the exterior walls of the present-day church. Later, another triple-naved basilica stood on the same site from the ninth to the eleventh centuries its foundations surviving today along with some coins from the reign of the Emperor Romanus Lekapenus (920—944 A. D.). A Greek bishop, mentioned in a chrysobull of the Emperor Basil II of 1019 probably had his seat in that church. Lateral rectangular rooms built alongside the narthex and exonarthex belonged to that triple-naved basilica but were never reconstructed in the later Middle Ages. In the thirteenth century, most probably in the third decade, the Serbs repeated the form of this old Byzantine basilica to a certain extent, not changing its foundations. Frescoes with Serbian inscriptions, discovered between 1950 and 1953 underneath the pillasters and vaults added in the time of Milutin's reconstructions, witness to the existence of that thirteenth century triple-naved basilica. A part of the thirteenth century fresco with the Virgin Eleusa and Christ "the nourisher of our life" can still be seen in the church on the third pillar in the south outer aisle, while fragments with scenes of the Healing of the Blind and the Marriage in Cana have been removed from the vault in the south outer nave and transferred to the National Museum in Belgrade where they are still preserved today.

In reconstructing the dilapidated Prizren archbishop's seat King Milutin and the bishops of Prizren Damjan and Sava adopted the Byzantine model of the five-domed church, till then neglected in Raška, and found craftsmen who could embody their conceptions. On the rectangular foundations of the old triple-naved basilica the master builder Nikola constructed a new five-naved basilica combined with the plan of a domed cross-in-square church; beside the central dome he arranged four smaller ones above the last corners of the interior lateral naves between the arms of the cross. The old walls and vaults had to be strengthened inside so that the weight of the central dome and vaults could be held up. The older exonarthex was completely built over. Above the open ground floor of the exonarthex a floor with two lateral chapels beside the bell-tower was constructed.

Such a church represented an important novelty in Serbian architecture. Bogorodica Ljeviška completely differed from the churches in Raška not only in its plan but also in the treatment of the façade and the manner of building. Limestone, bricks and mortar were used almost exclusively. All the decorative elements of the façades were also executed in this material. The decorative shallow niches framed by archivolts, pillaster strips, capitals, arches, ceramic bowls, relief ornaments in baked brick — all were elements of a completely novel appearance on the façades of Ljeviška. In the architecture of Raška such patterned façades were not seen but had long since been known to Byzantine builders whose experience master builder Nikola was well acquainted with. The powerful founders of the church — ruler and bishops — accepted the Byzantine manner of building and master builder Nikola brought their plan into being, not repeating any known model but combining individual forms long known in Byzantine architecture to make a new and original whole. After Bogorodica Ljeviška other churches soon sprang up — St. Nicetas in Crna Gora near Skopje, St. George at Staro Nagoričino, Gračanica in Kosovo, St. Demetrius, Bogorodica Hodegetria and the open exonarthex at Peć, as well as a whole series of later foundations of rulers and feudal lords whose obvious aspiration was to preserve the style of building of the early fourteenth century. Numerous churches repeated the cross-in-square plan with domes, thus keeping to the new type of ruler's foundation established in Prizren.

The architecture of Bogorodica Ljeviška owes almost nothing to its precursors in Raška while, on the contrary, it hands on much to the inheritance of its successor — the picturesque and luxurious style of the Morava school represented in the churches of Prince Lazar and his descendants.

THE PAINTINGS OF BOGORODICA LJEVIŠKA

Prizren Cathedral was rebuilt and decorated between 1307 and 1313 during the wars of the Serbian kings Milutin and Dragutin. Orientated towards Byzantium in his cultural and spiritual aspirations, King Milutin made the quick and direct artistic currents flowing between Serbia and Byzantium possible by his liberal patronage and choice of artists about the year 1300. The frescoes in Bogorodica Ljeviška, of exceptionally fine artistic quality, witness to the understanding of the novelties being accepted in the Serbia of that time.

Contrary to all its precursors in Raška, when Prizren Cathedral was rebuilt King Milutin and the bishops of Prizren, Damjan and Sava, decided on a five-domed plan of church and determined for it an iconographic programme which was easily adapted to this shape. A bust of Christ Pantocrator dominates the naos of Ljeviška, and four more images of Christ decorate the corner domes, where, besides the image of Christ as a man of ripe age (the north-east), there are the images of Christ the Priest (the north-west), the Ancient of Days, (the south-east) and Emmanuel (the south-west) altogether a symbol of eternity. There is one more image of Christ on the Mandelion under the drum. The artist enlivened with new detail the already confirmed arrangement of evangelists in the pendentives, with personifications of Divine Wisdom which fly to the writers bringing them messages from heaven. In the altar space there are as usual the Virgin, the Melismos, a procession of the church fathers, angels, candle-bearers, the Communion of the Apostles and the Ascension.

A painting of exceptionally good quality in the naos is unfortunately rather damaged and only recognizable to a certain extent. Although unsuitable, the surfaces of the naos have been skilfully used for the accomodation of the customary cycle of Great Feasts (the Annunciation, the Presentation of Christ in the Temple, the Baptism, the Dormition of the Virgin), but for other cycles as well, which were not painted in the thirteenth century in the naos of the Raška churches. From the cycle of the Passion of Christ, the Last Supper, the Washing of the Disciples' Feet, the Betrayal of Judas and the Judgment of Christ before Annas have been preserved. The programme is extended by the cycles of the Healings and Public Acts of Christ: the Healing of the Lame and Blind, apparently the Conversation of Christ with the Samaritan Woman and the sticheron about the woman sinner who bought ointment to wipe Christ's Feet (the Triodion, sticheron from the service for Holy Wednesday). The Cycle of Christ's Appearances after the Resurrection is even more detailed: Christ appearing to the two mourning women in the garden, the Angel pointing to the empty tomb, Christ appearing to Luke and Cleopa on the road to Emmaus, the Supper at Emmaus, Luke and Cleopa telling the disciples at Jerusalem about the appearance of Christ, Christ appearing to the eleven apostles, Christ appearing to the Apostles at the Sea of Tiberias, Christ blessing the bread and fish, Christ appearing for the third time to the apostles and asking Peter three questions. At the beginning of the fourteenth century the gospel readings of the liturgy and liturgical poetry were more and more extensively illustrated on the walls of the churches in Serbia. Christ's Theophany increasingly became a subject of interest as much to the patrons as to the painters. Christ in a mandorla on the west wall is perhaps part of some such vision.

Scenes by which the faithful learn of the supernatural power of Christ and by which at the same time learned theologians seek a way to bring the elevated images of Christ and the Virgin closer to the spectator are ever more numerous. Inscriptions of Christ "the Guardian of Prizren". and the Virgin "helper of the Christians" and the Mother of God скорая ѹслышателница (Gorgoepikoos) are preserved in Prizren Cathedral.

The images of saints occupied positions according to the law of the confirmed hierarchy: the Old Testament righteous men and ancestors of Christ in the arches above the naos, the martyrs in the zone below them, and the holy physicians (anargyroi), warriors and other saints in the lowest zone. Peter and Paul had

a special place, at the entrance to the naos, as the first among the apostles, the founders of the church to whom a similar place was given in the other churches of that period: in Peribleptos of Ohrid, Žiča and Chora.

In that ideal world of defined hierarchical relations earthly rulers occupied a significant place. The dynastic picture of some members of the Nemanja family, the most important of Milutin's ancestors, and the picture of Milutin's investiture — both painted in the narthex — illustrate faithfully Byzantine ecclesiastical and political ideas on the origin of power and the properties of the ruler's might. The garments of the painted historical and holy personages, the emblem of the two-headed eagle on the material and the ornamental bands in the painting as well as the frequent presence of candle-bearers betray the influence of the ceremonial of the Byzantine Imperial Court. Milutin, no longer recognizing his elder brother Dragutin as co-ruler, having appeared with him in Arilje in 1296 in a formal portrait, is depicted in Prizren as the only, autocratic king, from a holy dynasty, the son and successor of Uroš I (whose portrait has been destroyed although its inscription is preserved). This ceremonial portrait of Milutin does not belong to some procession of the Nemanjić family, nor is it part of some donator's composition: it is in fact a ceremonial picture of him obtaining power direct from Christ.

The forebears of the Nemanjić family are portrayed on the opposite wall as founders of the independent Serbian state and the independent Serbian archbishopric. Nemanja — as the monk Simeon spreads his hands and gives his blessing to his successors, Sava, the first Serbian archbishop and Stefan Prvovenčani, the first Serbian king. Beside them is one more member of the family whose portrait is damaged; it is probably Stefan, Milutin's son, later called Dečanski. He is mentioned in documents from 1308/9 till the end of 1312 as the legitimate successor to Milutin's throne, so in that guise he could have been included among those depicted.

An essential change can be observed in this picture compared to the older portraits in Raška. The image of Christ has been left out and the founder of the dynasty, Stefan Simeon Nemanja, who independently signifies the beginning of a divinely descended line, is emphasized.

In the paintings preserved outside the naos and narthex the aspirations of the patrons to depict hagiographic, poetic and gospel themes more abundantly emerged even more strongly.

In the south chapel dedicated to St. Nicholas the apse offers the usual pictures of the Virgin with Christ in a medallion on her breast, and of the church fathers, and the walls and vaults show the hagiography of St. Nicholas. Of the large fresco icon of St. Nicholas only the Virgin and Christ, who bring him the omophorion and the gospels, have been preserved. In the upper zone there are these scenes from his life: the Birth of St. Nicholas, St. Nicholas taken to school, his consecration as a deacon, as a priest and as a bishop, the appearing of St. Nicholas to Eulavius, several unintelligible fragments and the Death of St. Nicholas. The south chapel makes a special whole although it is part of the south outer aisle. The chapel was distinct from the rest of the church both in its liturgical purpose and its consecration to a particular saint. If it had not lost its painted decoration, the archosolium in the south-east corner of this chapel would be able to witness to the desire of its donor (maybe the bishop Damjan?) to rest by the image of his patron saint and bishop.

Even fewer frescoes are preserved in the north outer aisle, where again in the apse the church fathers serve before Amnos and on the pillars the images of hermits and monks (St. Pachomius, St. Zosimus and St. Mary of Egypt, etc.) have been preserved. It could be said that the painting in this part of the church reflects the cult of hermits.

The most complex attempt at the explanation of dogma in the language of painting is reflected in the exonarthex. The usual themes of this part, such as the Last Judgment, the Tree of Jesse and the Baptism of Christ, are broadened by a multitude of motifs and contributed to by new ideas, and a whole series of new themes which had not been painted earlier in the exonarthex of Serbian churches have been

introduced into the iconographic programme. No place was found in the Prizren exonarthex for the Ecumenical Councils, so this cycle was moved over to the south outer aisle. But the representatives of the church are as usual in the exonarthex of the cathedral; they are portrayed in chronological order — from the entrance towards the south the Serbian archbishops, and towards the north the bishops of Prizren. The successors of Sava I are: Arsenije (1234—1264), Sava II (1264—1272), Joanikije (1272—1276), Jevstatije (1279—1286), Jakov (1286—1292) and Jevstatije II (1292—1309). Six bishops of Prizren make up the second part of the gallery: the names Ilarije, Amvrosije, Varlaam, Jovan and Damjan can be read, while the inscription of the last in the row has been lost. Their images were a witness to the tradition of the independent Serbian Church in Prizren; they interpreted to the mediaeval visitor the ecclesiastical and political ideas of the founders, King Milutin and the local bishops Sava and Damjan who well knew the custom of putting up the figures of the church prelates in cathedral churches (similarly in Hagia Sophia in Constantinople, in Arilje, in Banja near Priboj and in Peć).

The theological symbolism of the paintings in the exonarthex is just as imposing. Through symbol, metaphor and allegory the advent of Christ among men, the first time to teach them, the second to judge, is told. Many prefigurations and poetic metaphors illustrate the dogma of the incarnation; the coming of Christ is told through the Tree of Jesse, through Jacob's Dream and Ladder, through the liturgical song Ἄνωθεν οἱ προφῆται or the bust of the Virgin with Christ. The personifications of the Shadow and Truth, as allegories of the Old and the New Testaments already remind us at the entrance of the same theme, of the advent of Christ. His Baptism is an example for the baptism of all people (the cycle in the central bay of the vault) and the approach to real truth. The sticheron of the second canon of John of Damascus dedicated to the Feast of the Dormition of the Virgin, is illustrated as the proof of the supernatural power of Christ and of his miracle — the Dormition and Ascension of the Virgin. The multitude of details in the Last Judgment show how exceptionally well-informed the patrons and painter were of contemporary ideas, how ready they were to use various literary and pictorial models which enriched the iconographic programme in Ljeviška.

The didactic tone of painting of somewhat poorer artistic quality is clearly seen in the catechoumenion. Here the stories of Daniel in the Lion's Den, of Human Vanity and the Transience of Life (a famous episode from the novel about Barlaam and Joasaph), the images of Christ, the Virgin, angels and saints are painted. The warriors St. Demetrius and St. George on their horses remind us of their earthly exploits, and the stylites of their strange life out of the world; both point to the various ways by which eternity was reached.

In the south chapel above the exonarthex several scenes from the life of St. Demetrius have been preserved, and in the north the life probably of St. George is depicted.

All the parts of Prizren Cathedral were imaginatively decorated, with the aim of pointing out the hierarchy in the cosmos and on earth and of explaining Christian dogma more fully than had been the custom heretofore in the churches of Raška.

The painters of Ljeviška, like many other Byzantine artists before them, painted Divine Wisdom, the human soul, the light of day, the gloom of night, the rosy glow of the sun, the silver of the moon, the earth, sea and rivers, through the figures of personifications. Even classical artists had found this way to depiction by giving a human image to concepts or ideas, and the Christians understood such speech, inherited it and repeated it for centuries. Religious contradictions did not hinder a heritage transmitted from century to century, from the art of the pagans to the art of the Christians.

Both the pagans, and later the Christians, found outside human beings the cause and the explanation of inspiration and the process of artistic creativity. Supernatural powers, whether the Muses or Divine Wisdom, ruled the inner life of the chosen. Winged personifications were not a rarity in pre-Christian mythology, and they easily penetrated the Christian language of imagery. The human soul got wings when it left the body even according to the beliefs of the Ancient Greeks. It was weighed at the decisive hour on the

scales of justice even in pre-Hellenic religions. The old mazdeistic beliefs about the fiery river was also preserved by the Ancient Greeks, as well as the vision of the demon customs officers who met the souls at the "Gates of Heaven". The Byzantine homilists and poets preserved in their works such "topos" which inspired painters as well. The famous literary metaphors of "the Gates of Heaven", of Christ "the sun", of the "root and the tree of Jesse" and others were translated through poetry into the language of the painter. The abstract idea was easily transformed into a picture through the picturesque subject of the metaphor. Christ as the sun of justice, *Sol iustitiae, Sol invictus*, shone in a rosy disc carried by the personification of day, or the New Testament. The language of painting at Ljeviška abounds in personifications: the earth, the sea, the Jordan, the sun, the moon, Hades, day and night appear in all compositions where their presence was customary, and some even in those where they were otherwise left out (the Jo rney to Emmaus).

While in Serbian painting of the thirteenth century a few basic figures and themes were enough for iconographers to confirm dogma pictorially, in Bogorodica Ljeviška the most complex themes possible were chosen, enlarged and decorated by analogies to strengthen the moral by repetition, as even early Byzantine rhetoric prescribed. In their theological speculations the iconographers often return to the sources of the eleventh or even the fifth and sixth century, written or painted. It was important to them to prove the complete harmony between classical and mediaeval thought, a natural stream without conflict in the discovery of the one recognized Christian truth of which all else had to be only a harbinger. That is why ancient philosophers and Sybils appear in the Tree of Jesse in Prizren apart from the prophets and ancestors of Christ which call to mind the Old Testament. All of them predicted the advent of the Messiah who bridged the chasm between sky and earth, spirit and matter. Eternally puzzled over this mysterious phenomenon mediaeval man found an explanation for it in the Bible and about the year 1300 abundantly illustrated such explanations.

The Virgin was the ladder down which the Logos had descended, the Virgin was the closed door through which only the Logos had passed, the Virgin was a flowering branch, a fleece sprinkled with heavenly dew, the mountain from which the rock broke off alone, the chest in which the Logos rested, the tongs by which the live coal was grasped, the temple in which the Wisdom of God rested, etc. Metaphors and symbols, as well as rhetorical epithets, piled up around the name of the Virgin in the works of writers through the centuries. Their sentences, filled with "topos" from the Old Testament, were introduced into the liturgy, while during the twelfth century and later, particularly at the beginning of the fourteenth century, they were very much illustrated in painting (early examples: the illustrated Sermons of Jacob Kokinobaphos, the Icon from Sinai and so on). At the beginning of the fourteenth century when the theme of the Incarnation was particularly emphasized in monumental painting, metaphors of this kind which had either been illustrated before or not were transformed into pictures. There is a very great number of prophets and their symbols illustrated in the exonarthex of Ljeviška, but the way of presenting such topos remained old-fashioned and simple, as in the Sinai icon: the figure of the prophet holding the scroll and the subject of his vision make up a complete pictorial replacement of a literary metaphor.

All the liturgical poems and sermons of the church fathers were certainly known to the painters of the Serbian churches of the thirteenth century, but they did not impose them on their pictorial undertakings. Only in the time of King Milutin did opinions on the mural change under the influence of new Byzantine ideas. However, the merit of the master craftsman Astrapa is in the great skill with which he preserved the relationship of word and picture, told the contents laden with rhetoric in the newer, more complex language of iconography, but not at the expense of beauty of colour and line. He spoke in the language of the real rhetoricians which was then favoured in Constantinople and afterwards in Milutin's Serbia, but he preserved at the same time clarity of colour and beauty of composition.

The oldest remains of frescoes in Bogorodica Ljeviška date from the time of the renovation of the Cathedral in the third decade of the thirteenth century. The Virgin Eleusa with Christ "the nourisher of our life" (кръмитєл) is from the same layer as the scene of the Miracles of Christ: the Marriage at

Cana, the Healing of the Blind and the damaged part of a fresco with some miracle which is happening in front of the gates of a town. This painting is the work of domestic craftsmen who worked as well in St. Nicholas of Studenica. Insensitive to the classical canons of the beauty of the human body, they do not pay much attention to the laws of anatomy and proportion. The unusual, almost realistic face of Christ, the smaller dimensions of the scene, the unbalanced arrangement of figures in the composition, distinguish this painting from the monumental painting in the church of the Mother of God at Studenica, and in the naos at Mileševa, and permits researchers to classify it within the so-called narrative painting of the first half of the thirteenth century.

Neither was a mere single grasp of mural painting cultivated in the Serbian art of the second half of the thirteenth century, and even less unity of stylistic expression. The tendencies of monumental and narrative oppose one another particularly after 1261 in Sopoćani, in the Sts. Apostles in Peć and in Gradac. The characteristics of monumental style were retained for longer in the naos, while friezes and series of smaller scenes flowing in a set direction were permitted more frequently in the exonarthex and lateral parts of the thirteenth century Serbian churches. That form of painting developed singularly in the time of the so-called "Paleologan Renaissance", when the connection between the monumental and narrative way of composing wall pictures in Serbian painting was completely disturbed. Novelty penetrated at that time regardless of the purpose of the subject or picture. The new grasp of the human figure in space and motion changed the old kind of ceremonial picture, because the most convincing possible presentation of the contents was aimed at.

The frescoes of Prizren Cathedral witness to that process of adoption of the characteristics typical of the art of the Paleologan Age. At the time when Astrapa and his co-workers were working at Prizren (1307—1313), works of mature "classicist" art from the Paleologan Age had already been created in Constantinople and Thessaloniki, recognizable in the frescoes in the south arm of the perambulatory of the Theotokos Pammakaristos in Constantinople and the St. Euthymius chapel in Thessaloniki, built and decorated according to the wish of Michael Glabas Tarchaniotes (who led the Byzantine Army in 1297 in a campaign against King Milutin). In both monuments characteristics emerged which were to dominate the second decade of the fourteenth century in Chora in Constantinople, in the Sts. Apostles, St. Catherine, St. Nicholas Orphanos, in Thessaloniki, in the catholicon of Chilandar, in the church of King Milutin at Studenica, in St. Nicetas at Čučer, in St. George at Staro Nagoričino, at Gračanica, in the church of St. Blaise and in the church of Christ the Saviour at Veroia, as well as in other monuments. Byzantine painting reverberated powerfully throughout the Balkans, imposing models which Thessaloniki had already accepted. The united acceptance of mural painting in all the Balkan countries in the second decade of the fourteenth century points to the powerful and prolonged influence of certain models from the capital of the Byzantine Empire. The real classicist tendencies must have been expressed in the monumental painting of Constantinople itself even before the ninth decade of the thirteenth century, judging by the echo in some frescoes in Gradac, Arilje and Protaton, in the south arm of the perambulatory of the Theotokos Pammakaristos; and they then penetrated faster or sometimes more slowly, depending on the inclinations of the patrons and the readiness of the artists to satisfy them, into the mural painting of the churches in the Balkans. In the last years of the thirteenth century, narrative friezes with small-sized scenes, with many minor characters who convincingly take part with their lively expressions in the explanation of the contents, had already appeared in Peribleptos of Ohrid, in Protaton and in the west bay of the church of the Sts. Apostles in Peć. With the increase of compositions in cycles and of characters in the compositions, the peaceful, ceremonial tone of the picture was lost. Man is more and more frequently emphasized in the picture as a psychological being, and increasingly determined requests for the convincing presentation of events arose before the painters.

The painters of Ljeviška were extremely sensitive to these basic problems of the late thirteenth century picture. The ceremonial tone was preserved on the most visible surfaces of the naos in the peaceful

and symmetrical compositions, while in the rest of the church there are very small-sized scenes grouped into wholes which have lost monumentality. The figures in some scenes in Ljeviška do not exceed a height of 0.75 or 0.80 metres. Such a changed appearance of mural was not the result of the special understanding of some particular craftsman, nor of the special events going on in the workshops of the Balkans, but the echo of changed ideas about the mural in the Byzantine capital. The recently discovered frescoes in the chapel of St. Francis of Assisi in Kalenderchane camii in Istanbul witness clearly to the Latin way of decorating walls with rows of scenes 0.52×0.53 metres large. The contradiction in the ideas of wall painting in the East and in the West was expressed in Constantinople itself in the middle of the thirteenth century. While the painters of Serbia could contemplate the Mileševa Dormition only from afar, or the huge Dormition of Sopoćani, which can be seen as a whole only from a distance, painters in Constantinople were already able to look at the unusually small scenes from the life of St. Francis of Assisi in the small chapel where everything was at arm's length. That kind of mural is near the eye, is worked with a fine brush, is drawn with different hand movements, and the characters painted lose the appearance of elevated heroes and become more natural, closer to mankind — the spectator and his real environment. The church becomes more frequently a place for intimate prayer, there is an ever greater number of builders and endowers who build chapels alongside the large cathedrals or monastery catholica. They built on the chapels as gifts to their particular patron saint or as burial places. A new dramatic tone of fresco was quickly accepted in the chapels which served such a definite liturgical purpose and small number of visitors. In Bogorodica Ljeviška the separate purposes of different parts of the church are still felt in the stylistic expression of the frescoes in the naos and other parts. Later, that separateness, typical of the thirteenth century in Raška, was to be completely lost in Milutin's churches of the second decade of the fourteenth century.

Master craftsman Astrapa, whose name is mentioned in an inscribed document on the vault of the exonarthex, seems apparently to have been a man of mature years who had had time to understand tradition and to grasp novelty. In the naos of Prizren Cathedral the believer is still an unimportant, far-off and enchanted mortal before elevated scenes, while in other parts of the church the relationship between the picture and the spectator is far more intimate, the distance is less, the moral of the picture is more frequent, and effort in understanding the complex theological contents more necessary. Astrapa conceived the complex stylistic decoration, made the decisions and painted the majority of the walls; before 1313 he had already brought the circular frieze with scenes flowing without separation into Serbian mural painting. It is a kind of frieze cultivated in the West in the twelfth century (St. Mark's, Venice) and it was probably accepted in Constantinople even before Chora. Doubtless he selected and imposed models in the Hellenistic tradition of painting the human body draped in garments or nude like the woman sinners in the Last Judgment. The famous Byzantine writer and statesman of the early fourteenth century, Nikephoros Choumnos, clearly emphasized the classical examples, speaking of rhetoric and art: "Since we have those examples, we should emulate them, as sculptors and painters contemplate the models of Lizip and Apelles and assess the work of others (artists) in comparison with them". The educated writers and artists of the early fourteenth century consciously sought formal beauty in the works of pagan Hellenism. Seeking such beauty of form, Astrapa is believed to have painted the prophets in the central drum, archangels and personifications of Divine Wisdom, the most beautiful scenes in the space under the dome, in the naos, the figures of the Virgin "Gorgoepikoos", Peter, Paul, Emmanuel, Christ "the Guardian of Prizren", portrait of the founder and the Nemanjić family, the prophets and parts of the Baptism cycle and the cycle of the preaching of St. John the Forerunner in the exonarthex, and probably some other scenes.

Another painter of Ljeviška showed a completely different grasp of the beauty of the human face. Excellent in his genre, his mocking faces of the Apostles, Angels and Christ from the Communion, the faces of some church fathers, the Apostles from the Last Supper, the martyrs are very striking. The expression on their faces is exaggerated sometimes to the point of caricature. Still anonymous, he worked earlier for Serbian patrons in the west bay of the Sts. Apostles at Peć, where the mocking expressions of the painted

characters still dominate. Probably a young man who worked alongside master craftsman Astrapa, he lightened his palette in Prizren under the influence of his master, but still could not get rid of his old drawing of faces. In composing the scenes he still relied on the drawing of the architecture, as in the Last Supper, or on the models of the figures, as in the Washing of the Feet, of which the figure of the leaning apostle,- the same as at Protaton, St. Nicetas and later again at Rudenica is an example. Not studying painting and composition according to live models but according to those gathered long ago into the treasury of thousand-year-old Byzantine painting, the masters of the early fourteenth century, including those in Prizren, skilfully used these models for certain constructions of the scenes. They made use of very old solutions, known in the manuscripts of the sixth century in order to show events as convincingly as possible. The exedras and porticoes as the architectural backgrounds in perspective shortening also serve as the skeleton to the com position.

Recognizing the main artists by their hand movements, handwriting and skill in painting, we perceive the nature of their work as a group in the big church. Astrapa established the arrangement and distributed work, gave instructions how to paint, suggested colours. Everyone followed his conception, but they painted the figures or compositions which had been entrusted to them, independently. Besides Astrapa's main co-worker who can be distinguished by the special grasp of the expressiveness of the human face, there were also other helpers of more modest ability in the group who worked in the less visible parts of the church, the catechoumenion and chapels above the exonarthex.

It was noticed long ago that the characteristics of art of the thirteenth and fourteenth century meet one another in Bogorodica Ljeviška. The clear tones shine in the naos like the reflection of an ancient tradition, and the condensed colour of the small-sized scenes in the other parts foreshadow the changes which were to grow into the new style of the second decade of the fourteenth century when the convincing nature of the telling of the contents to the people mattered more than mere simple old-fashioned beauty. Although it still hides many secrets of the craftsmen who breathed beauty into it, although many parts of the old frescoes are irretrievably lost, this monument witnesses to the high degree of the culture of its creators and of their feeling for beauty which emanates like joy to us even today.

ТАБЛЕ У БОЈИ

I. КРАЉ МИЛУТИН, ктитор Богородице Љевишке, припрата.

KING MILUTIN, Founder of Bogorodica Ljeviška, narthex.

II. САВА I, СТЕФАН СИМЕОН НЕМАЊА, СТЕФАН ПРВОВЕНЧАНИ И ВЕРОВАТНО СТЕФАН, СИН МИЛУТИНОВ, припрата.

SAVA I, STEFAN SIMEON NEMANJA, STEFAN PRVOVENČANI AND PROBABLY STEFAN, SON OF KING MILUTIN, narthex.

III. СТЕФАН СИМЕОН НЕМАЊА, родоначелник династије, припрата.

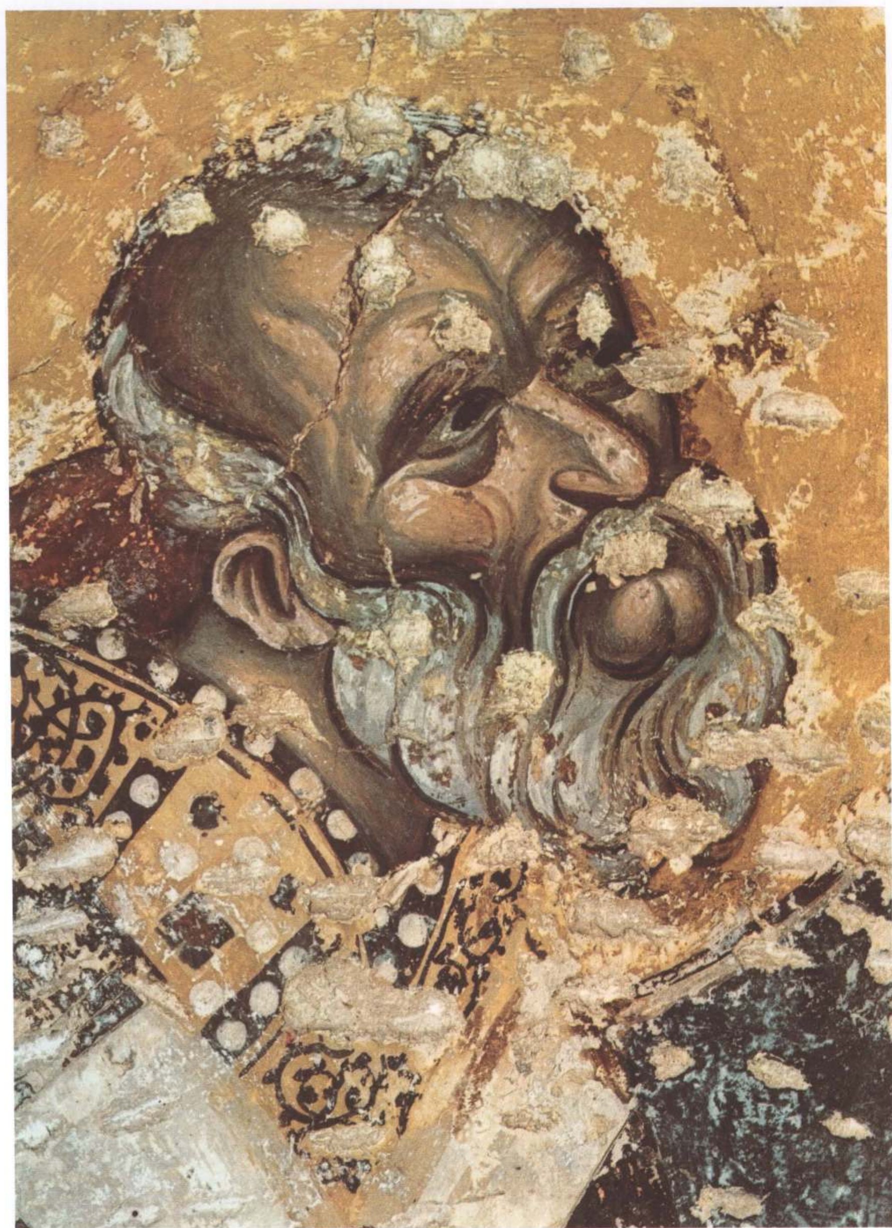
STEFAN SIMEON NEMANJA, the founder of the dynasty, narthex.

IV. САВА I СРПСКИ АРХИЕПИСКОП, припрата.

SAVA I, THE FIRST SERBIAN ARCHBISHOP, narthex.

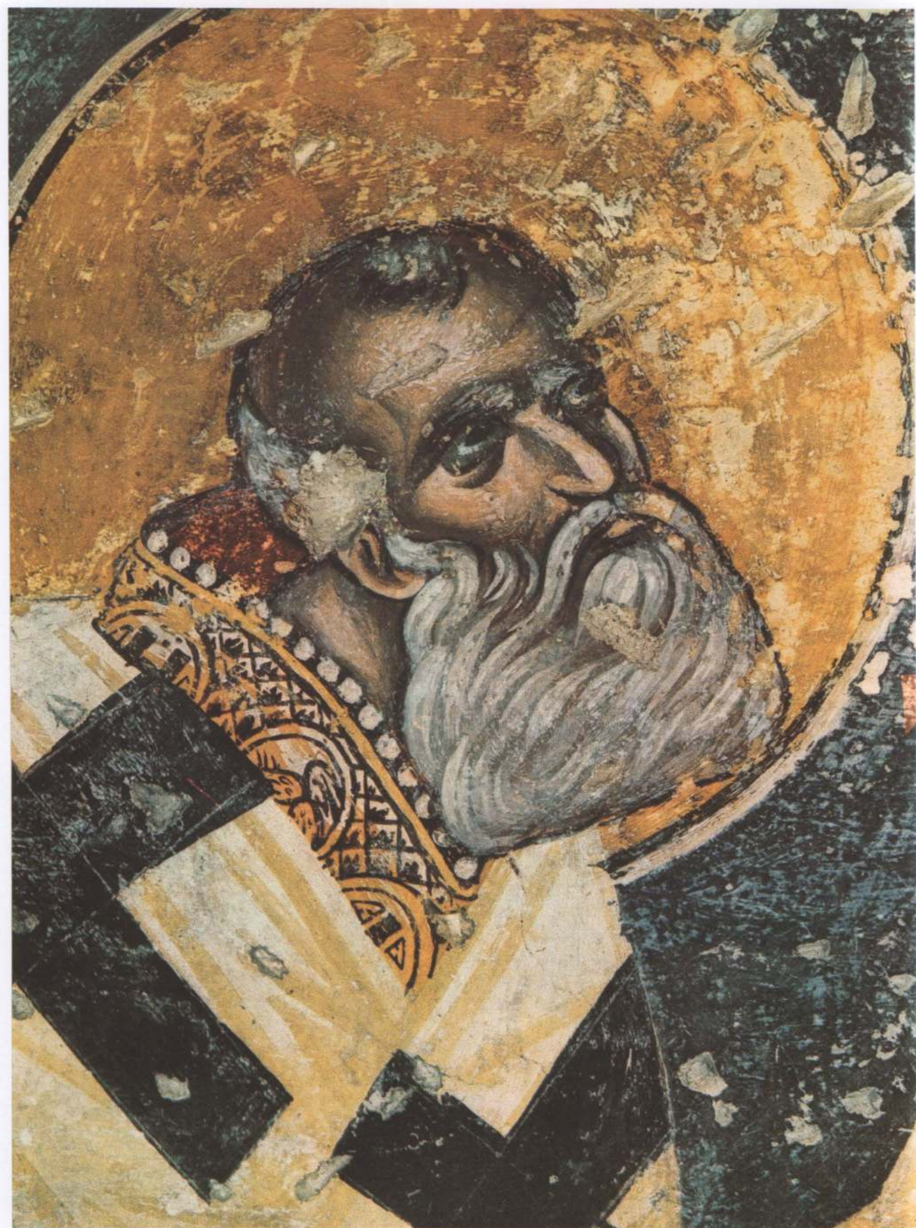
V. ПОКЛОЊЕЊЕ АГНЕЦУ, детаљ: СВ. АТАНАСИЈЕ АТОНСКИ, олтар.

THE MELISMOS AND CHURCH FATHERS: detail: ST. ATHANASIUS THE GREAT, central apse.



VI. ПОКЛОЊЕЊЕ АГНЕЦУ, детаљ: НЕПОЗНАТИ АРХИЈЕРЕЈ, олтар.

THE MELISMOS AND CHURCH FATHERS, detail: UNIDENTIFIED CHURCH FATHER, central apse.



VII. ПОКЛОЊЕЊЕ АГНЕЦУ, детаљ: НЕПОЗНАТИ АРХИЈЕРЕЈ, олтар.

THE MELISMOS AND CHURCH FATHERS, detail: UNIDENTIFIED CHURCH FATHER, central apse.

VIII. ПОПРСЈЕ АРХАНЂЕЛА, олтар.

ARCHANGEL, bust, central apse.

IX. ПРИЧЕСТ АПОСТОЛА ХЛЕБОМ, олтар.

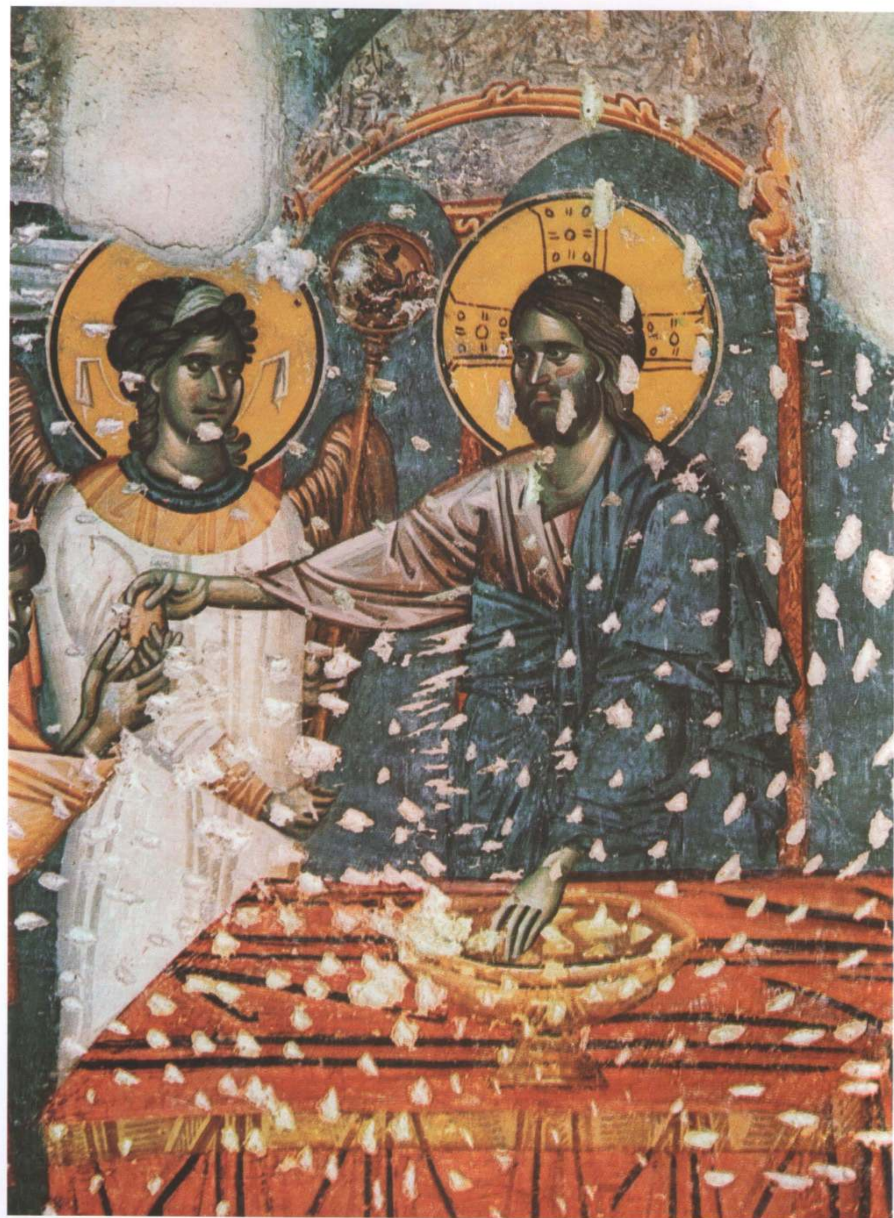
THE COMMUNION OF THE APOSTLES, CHRIST GIVING BREAD, central apse.

X. ПРИЧЕСТ АПОСТОЛА ВИ́НОМ, олтар.

THE COMMUNION OF THE APOSTLES, CHRIST GIVING WINE, central apse.

XI. ПРИЧЕСТ АПОСТОЛА ХЛЕБОМ, детаљ: ХРИСТОС И АНЂЕО, олтар.

THE COMMUNION OF THE APOSTLES, detail: CHRIST AND AN ANGEL, central apse.



XII. ПРИЧЕСТ АПОСТОЛА ВИНОМ, детаљ:
АПОСТОЛ ПАВЛЕ ПРИМА ПРИЧЕСТ, олтар.

THE COMMUNION OF THE APOSTLES,
detail: PAUL RECEIVING COMMUNION,
central apse.

XIII. ПРИЧЕСТ АПОСТОЛА ХЛЕБОМ, детаљ:
АПОСТОЛ ПЕТАР ПРИМА ПРИЧЕСТ, олтар.

THE COMMUNION OF THE APOSTLES,
detail: PETER RECEIVING COMMUNION,
central apse.

XIV. ПРИЧЕСТ АПОСТОЛА ХЛЕБОМ, детаљ: ПОПРСЈЕ АПОСТОЛА, олтар.

THE COMMUNION OF THE APOSTLES, detail: UNIDENTIFIED APOSTLE, central apse.

XV. ПРОРОК ЗАХАРИЈА, тамбур централне куполе.

THE PROPHET ZECHARIAH, drum of the central dome.

XVI. ТАЈНА ВЕЧЕРА, наос.
THE LAST SUPPER, naos.

XVII. ТАЈНА ВЕЧЕРА, детаљ: ХРИСТОС СА АПОСТОЛОМ ЈОВАНОМ, наос.

THE LAST SUPPER, detail: CHRIST WITH THE APOSTLE JOHN, naos.

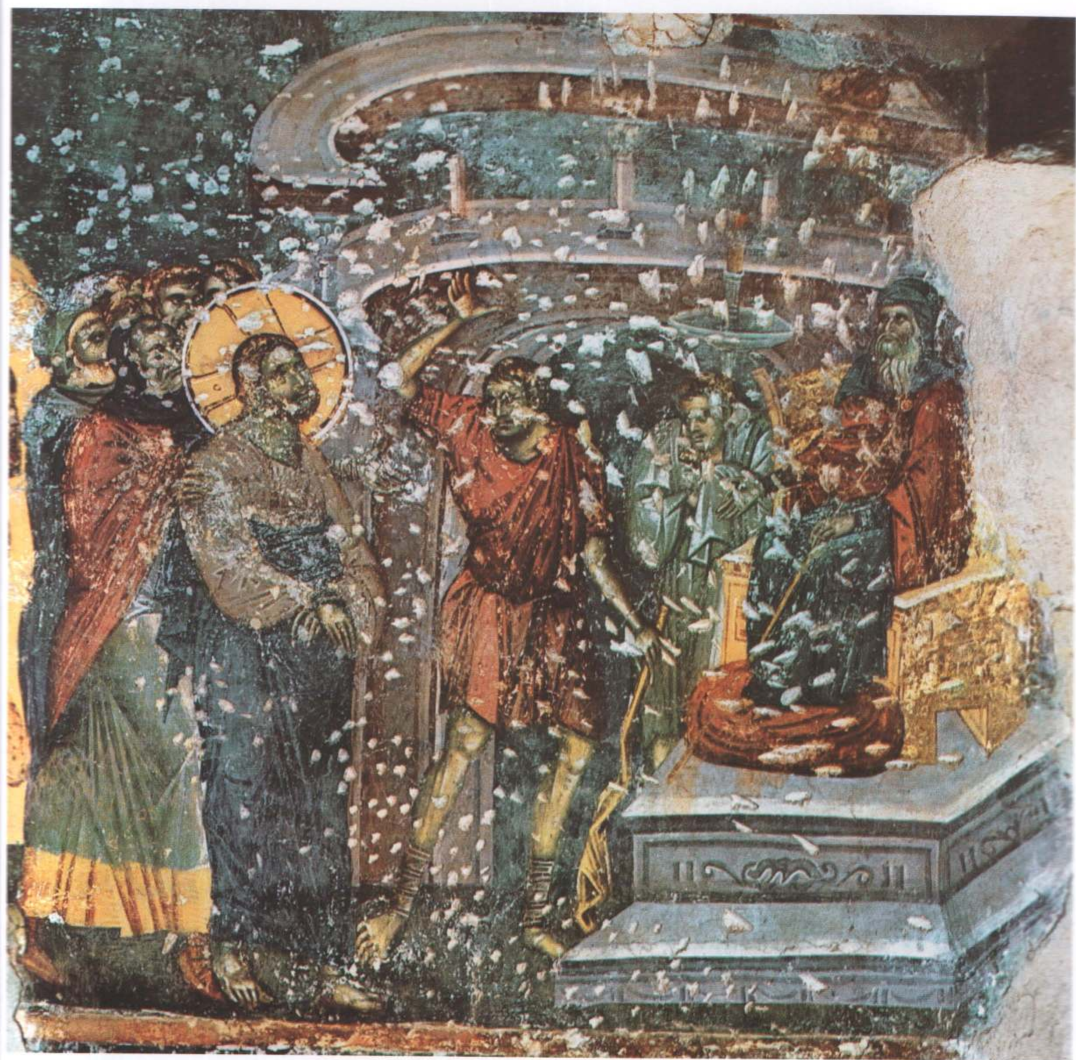
XVIII. ТАЈНА ВЕЧЕРА, детаљ: ДВА АПОСТОЛА, наос.

THE LAST SUPPER, detail: TWO APOSTLES, naos.

XIX. ТАЈНА ВЕЧЕРА, детаљ: ЈУДА ПРУЖА РУКУ ПРЕМА ЗДЕЛИ, олтар.

THE LAST SUPPER, detail: JUDAS REACHING OUT TOWARDS THE DISH, naos.

XX. СУЂЕЊЕ ХРИСТУ ПРЕД АНОМ, наос.
THE JUDGEMENT BEFORE ANNAS, naos.

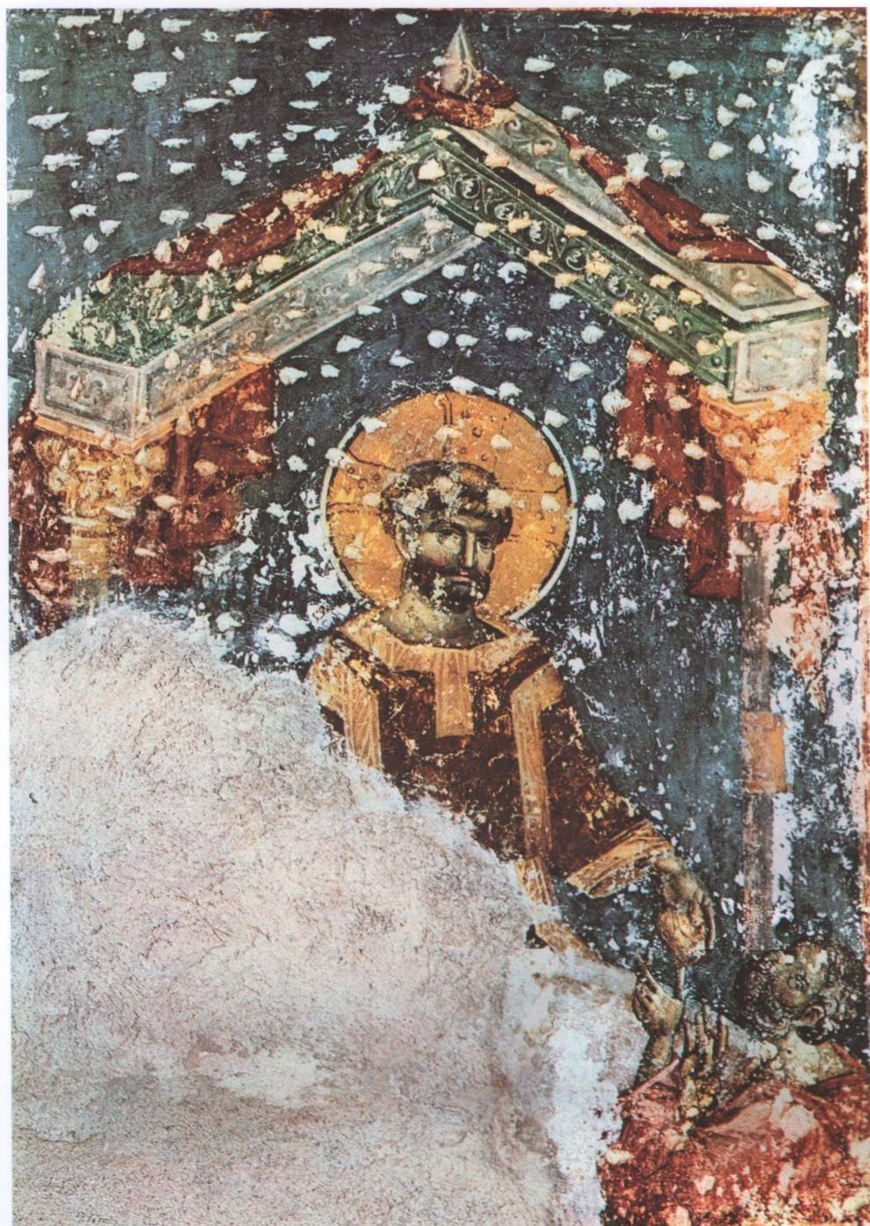


XXI. СУЂЕЊЕ ХРИСТУ, детаљ: СУДИЈА АНА, наос.

THE JUDGEMENT BEFORE ANNAS, detail:
THE JUDGE ANNAS, naos.

XXII. ВЕЧЕРА У ЕМАУСУ, ХРИСТОС КАО ЈЕРЕЈ, наос.

THE SUPPER AT EMMAUS, CHRIST AS A PRIEST, naos.



XXIII. УСПЕЊЕ БОГОРОДИЦЕ, детаљ: ГЛАВА АПОСТОЛА, наос.

THE DORMITION OF THE VIRGIN, detail: AN APOSTLE AT THE VIRGIN'S BIER, naos.

XXIV. СТАРОЗАВЕТНИ ПРАВЕДНИК, лук између трећег и четвртог стубца јужног низа у наосу.

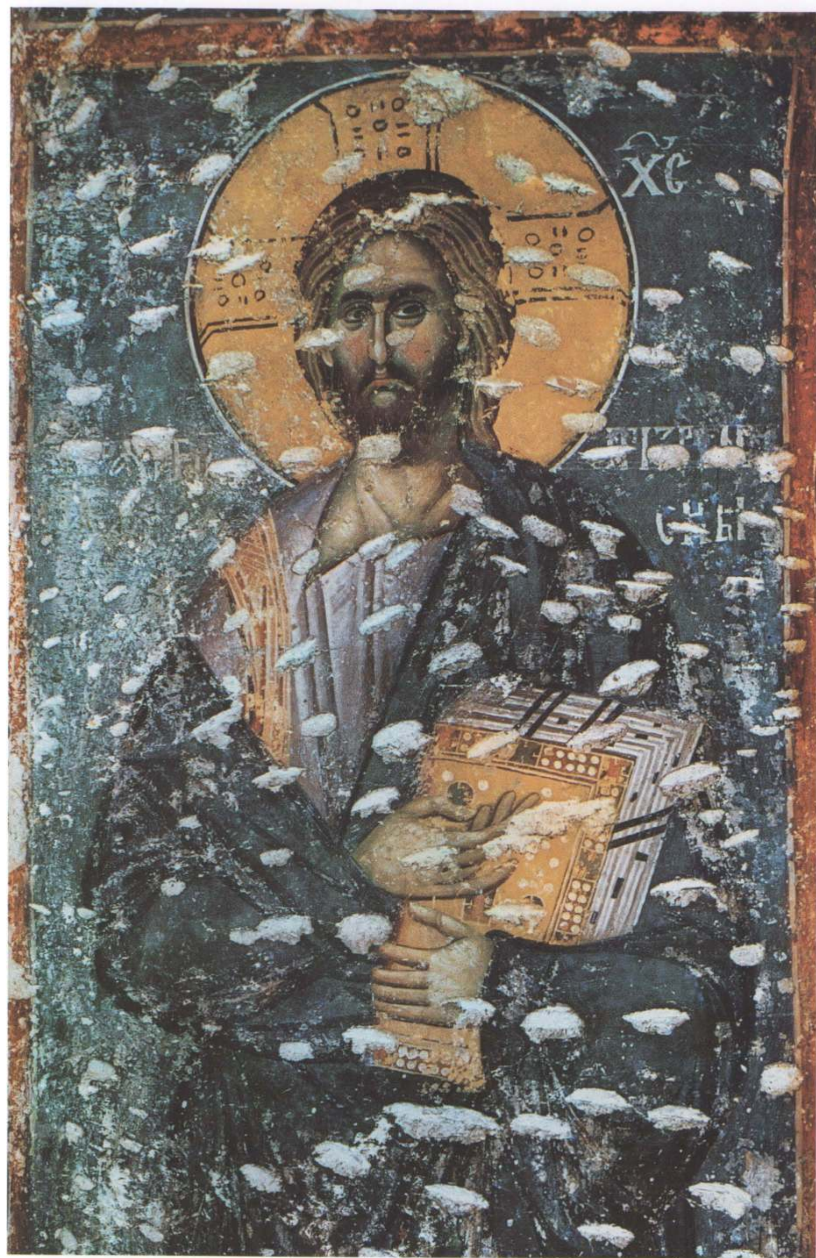
AN UNIDENTIFIED ANCESTOR OF CHRIST, the arch between the third and the fourth pillar of the southern colonnade in the naos.

XXV. БОГОРОДИЦА „СКОРАЈА УСЛИШАТЕЛНИЦА" С ХРИСТОМ НА РУКАМА, четврти стубац северног спољног брода.

THE VIRGIN »GORGOEPIKOOS« AND CHRIST, fourth pillar of the north outer aisle.

XXVI. ХРИСТОС „ХРАНИТЕЉ ПРИЗРЕНСКИ“, четврти стубац јужног низа у наосу.

CHRIST »THE GUARDIAN OF PRIZREN«, fourth south pillar in the naos.


XC

XXVII. СВ. ВАРВАРА, четврти стубац јужног низа у наосу.

ST. BARBARA, fourth south pillar in the naos.

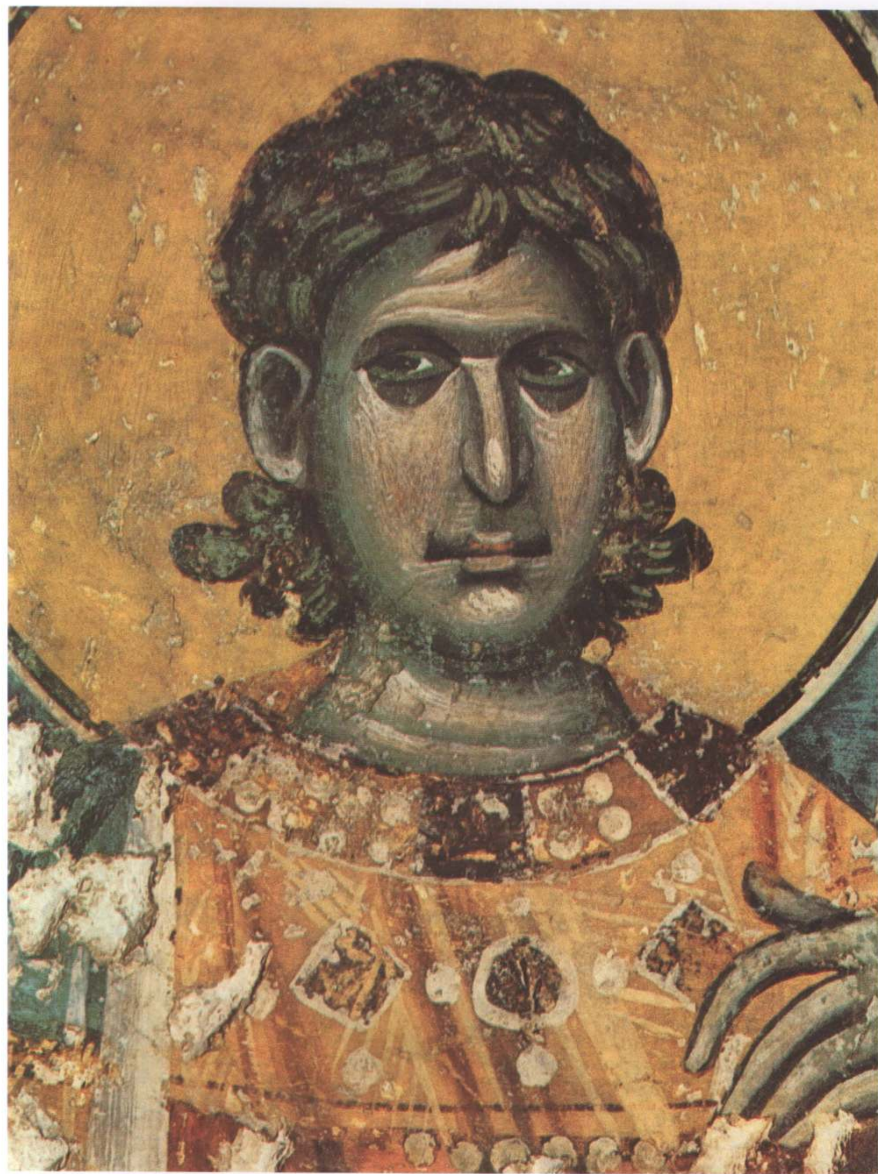
СТА

XXVIII. МЛАДИ СВ. РАТНИК, други стубац северног низа у наосу.

YOUNG WARRIOR SAINT, second north pillar in the naos.

XXIX. НЕПОЗНАТИ МУЧЕНИК, попрсје, четврти стубац јужног низа у наосу, источна страна.

UNIDENTIFIED MARTYR, bust, fourth south pillar in the naos, east face.

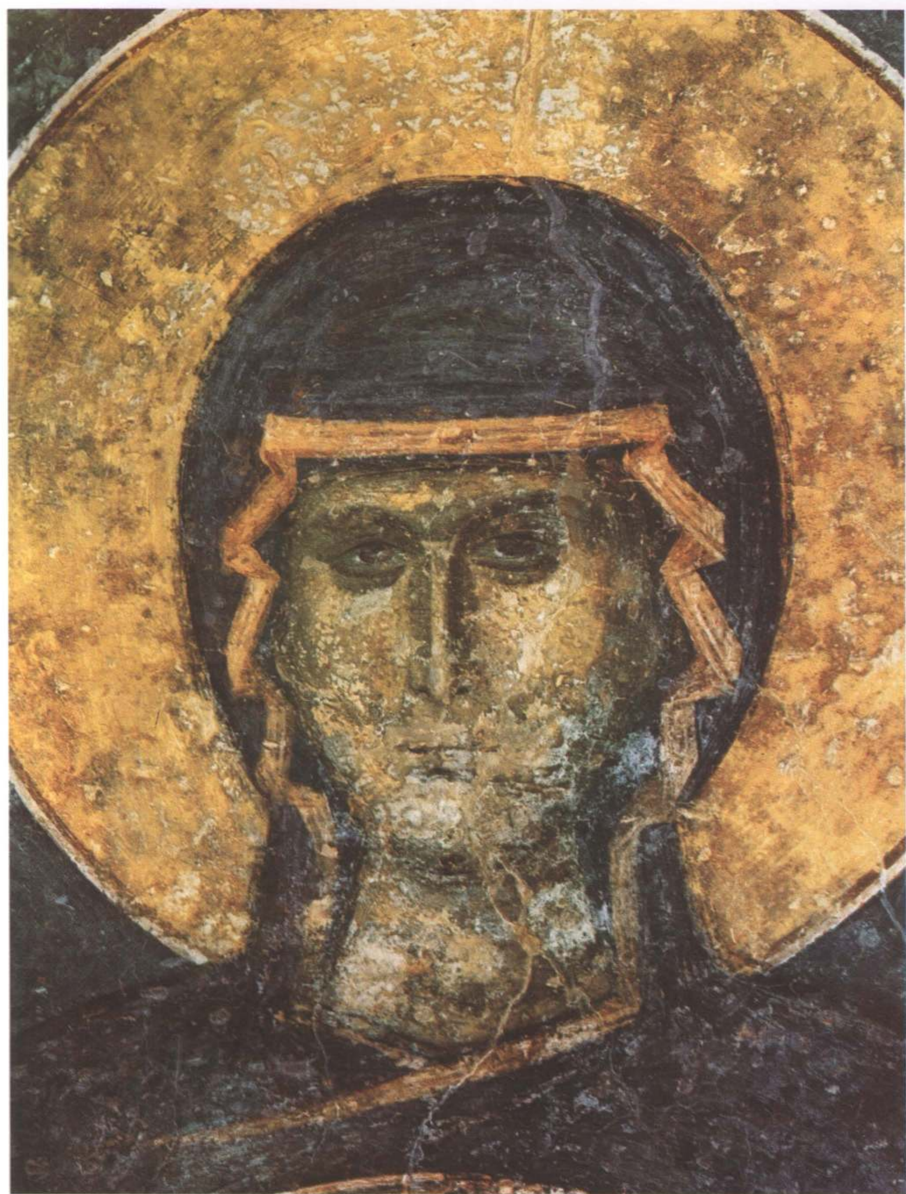


XXX. НЕПОЗНАТИ МУЧЕНИК, трећи стубац северног низа у наосу, јужна страна.

UNIDENTIFIED MARTYR, third north pillar in the naos, south face.

XXXI. БОГОРОДИЦА С ХРИСТОМ У МЕДАЉОНУ НА ГРУДИМА, детаљ: ГЛАВА БОГОРОДИЦЕ, конха капеле Св. Николе.

THE VIRGIN AND CHRIST EMMANUEL IN THE MEDALLION, detail: HEAD OF THE VIRGIN, St. Nicholas' Chapel, apse.



XXXII. РОЂЕЊЕ СВ. НИКОЛЕ, капела Св. Николе.

THE BIRTH OF ST. NICHOLAS, St. Nicholas' Chapel.

XXXIII. РОЂЕЊЕ СВ. НИКОЛЕ, детаљ: МАТИ СВ. НИКОЛЕ, капела Св. Николе.

THE BIRTH OF ST. NICHOLAS, detail: ST. NICHOLAS' MOTHER, St. Nicholas' Chapel.

XXXIV. РОЂЕЊЕ СВ. НИКОЛЕ, детаљ: ПРИНОШЕЊЕ ПОНУДА, капела Св. Николе.

THE BIRTH OF ST. NICHOLAS, detail: WOMEN BEARING GIFTS, St. Nicholas' Chapel.

XXXV. РОЂЕЊЕ СВ. НИКОЛЕ, детаљ: КУПАЊЕ ДЕТЕТА, капела Св. Николе.

THE BIRTH OF ST. NICHOLAS, detail: BATHING OF THE INFANT, St. Nicholas' Chapel.

XXXVI. СВ. НИКОЛУ ДОВОДЕ У ШКОЛУ, капела Св. Николе.

ST. NICHOLAS BEING TAKEN TO SCHOOL, St. Nicholas' Chapel.

XXXVII. ДЕТИЊСТВО СВ. НИКОЛЕ, детаљ:
УЧЕЊЕ ПСАЛТИРА, капела Св. Николе.

ST. NICHOLAS AT SCHOOL, detail:
CHILDREN LEARNING PSALMS,
St. Nicholas' Chapel.

XXXVIII. ВАСЕЉЕНСКИ САБОРИ, детаљ:
АРХИЈЕРЕЈИ, јужни спољни брод.

THE ECUMENICAL COUNCILS, detail:
CHURCH FATHERS, south outer aisle.

XXXIX. ПЕРСОНИФИКАЦИЈА „ИСТИНЕ", ОДНОСНО НОВОГ ЗАВЕТА, улаз у спољну припрату.

THE PERSONIFICATION OF »TRUTH«, the allegory of the New Testament, exonarthex.

XL. ЦИКЛУС ПРОПОВЕДИ СВ. ЈОВАНА ПРЕТЕЧЕ, детаљ: ВОЈНИЦИ, спољна припрата.

THE BAPTISM CYCLE AND PREACHINGS OF ST. JOHN THE FORERUNNER, detail: SOLDIERS, exonarthex.

XLI. ЦИКЛУС ПРОПОВЕДИ СВ. ЈОВАНА ПРЕТЕЧЕ, детаљ: ГРУПА ЈЕВРЕЈА, спољна припрата.

THE BAPTISM CYCLE AND PREACHINGS OF ST. JOHN THE FORERUNNER, detail: A GROUP OF JEWS.

XLII. ЦИКЛУС ПРОПОВЕДИ СВ. ЈОВАНА ПРЕТЕЧЕ, детаљ: ПЕЈСАЖ, спољна припрата.

THE BAPTISM CYCLE AND PREACHINGS OF ST. JOHN THE FORERUNNER, detail: LANDSCAPE, exonarthex.

XLIII. ЦИКЛУС ПРОПОВЕДИ СВ. ЈОВАНА ПРЕТЕЧЕ И КРШТЕЊЕ ХРИСТОВО, детаљ: ГРУПА НЕОФИТА, спољна припрата.

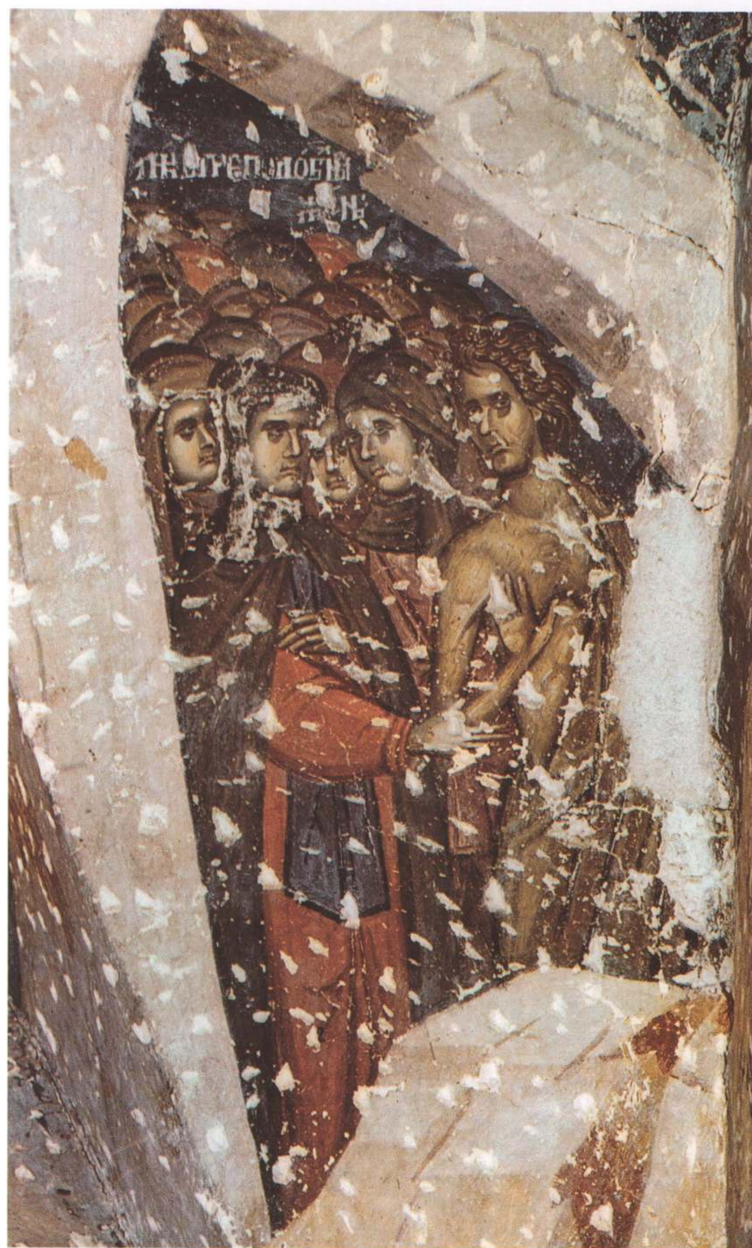
THE BAPTISM CYCLE AND PREACHINGS OF ST. JOHN THE FORERUNNER, detail: A GROUP OF NEOPHYTES, exonarthex.

XLIV. СТРАШНИ СУД, детаљ: МЕРЕЊЕ ДУША, спољна припрата.

THE LAST JUDGEMENT, detail: THE WEIGHING OF SOULS, exonarthex.

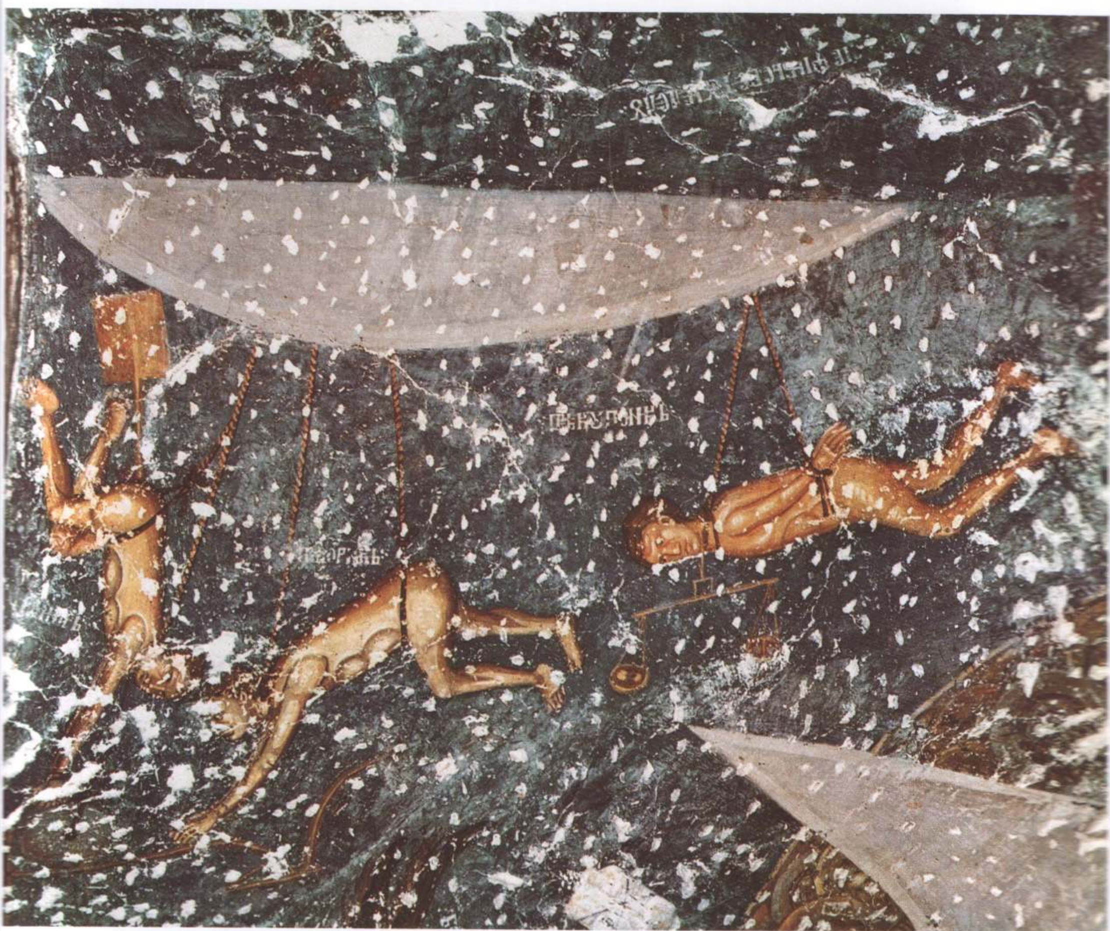
XLV. СТРАШНИ СУД, деталь: ХОР ПРЕПОДОБНИХ ЖЕНА, спољна припрата.

THE LAST JUDGEMENT, detail: A GROUP OF RIGHTEOUS WOMEN, exonarthex.



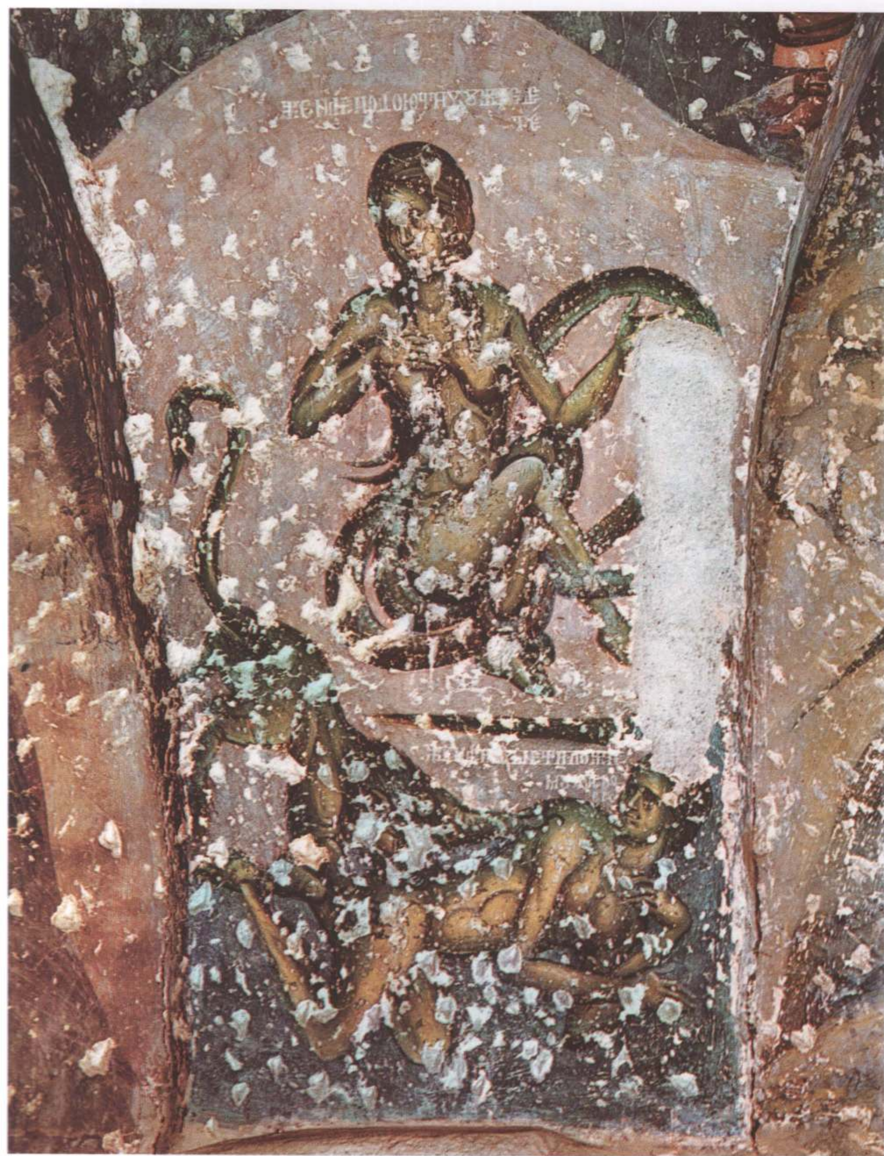
XLVI. СТРАШНИ СУД, детаљ: ГРЕШНИЦИ, ПРЕКУПАЦ, ПРЕОРНИК КОЈИ ЈЕ ЗАОРАО ТУЂУ ЊИВУ И МЛИНАР КОЈИ ЈЕ ЗАКИДАО НА УЈМУ, спољна припрата.

THE LAST JUDGEMENT, detail: THE SINNERS: A HUCKSTER, A MAN WHO PLOUGHED ACROSS A BOUNDARY, AND A MILLER WHO GAVE SHORT MEASURE, exonarthex.



XLVII. СТРАШНИ СУД, детаљ: ГРЕШНИЦЕ, ЖЕНА КОЈА НИЈЕ ХТЕЛА ДА ПОДОЈИ ТУЂЕ ДЕТЕ (горе) И ЖЕНА КОЈА ЈЕ ОСКРНАВИЛА БРАЧНУ ПОСТЕЉУ (доле).

THE LAST JUDGEMENT, detail: THE WOMEN SINNERS: A WOMAN WHO REFUSED TO SUCKLE ANOTHER INFANT (above); AN ADULTRESS (below), exonarthex.



XLVIII. СТРАШНИ СУД, детаљ: ГРЕШНИЦА КОЈА ЈЕ СПАВАЛА У НЕДЕЉУ, спољна припрата.

THE LAST JUDGEMENT, detail: A WOMAN WHO SLEPT ON THE SABBATH, exonarthex.

XLIX. СВАДБА У КАНИ, фрагмент фреске из XIII века, сада у Народном музеју у Београду.

THE MARRIAGE FEAST AT CANA, fragment of a thirteenth century fresco now in the National Museum, Belgrade.

L. ИСЦЕЉЕЊЕ СЛЕПОГ, фрагмент фреске XIII века, сада у Народном музеју у Београду.

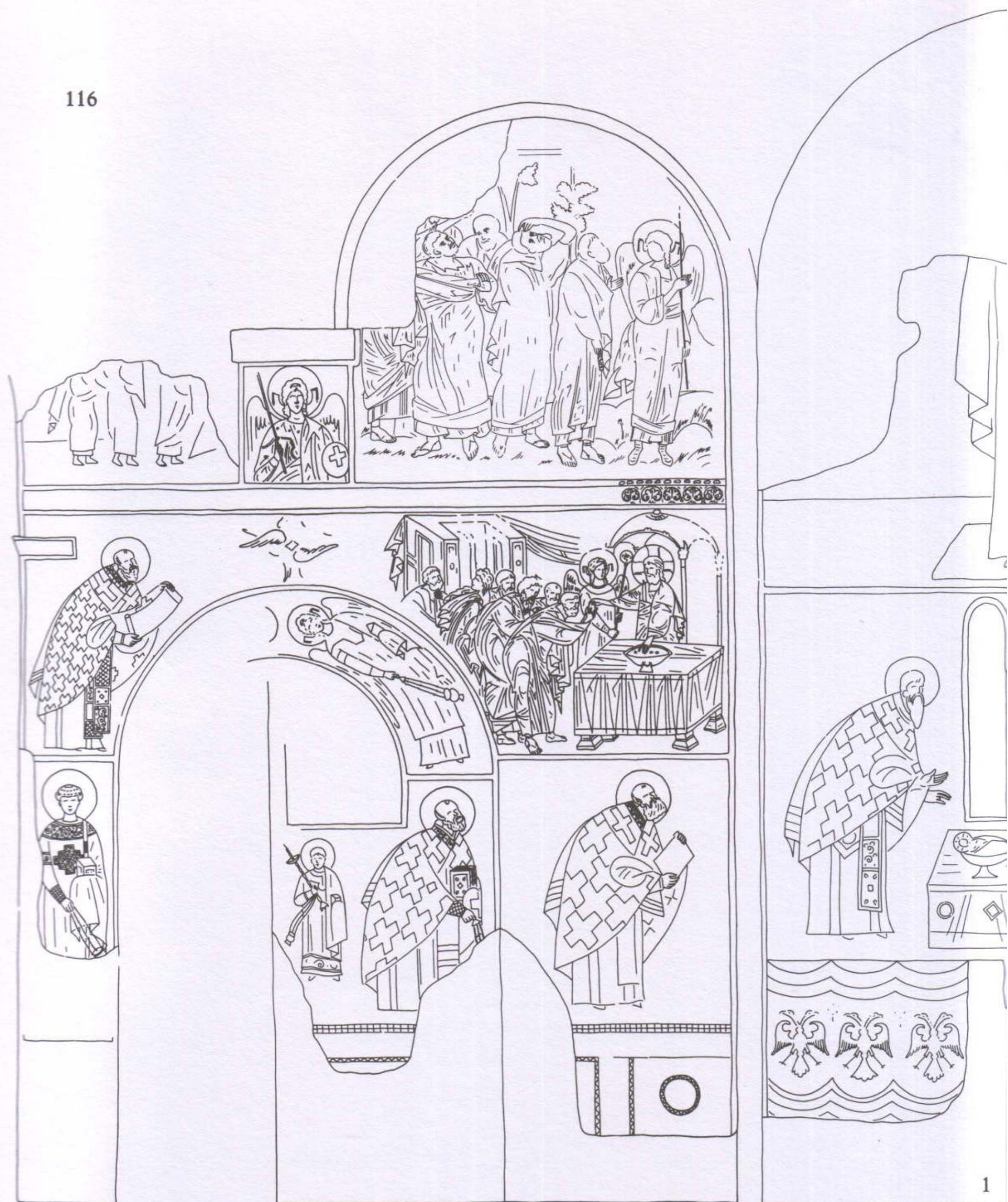
THE HEALING OF THE BLIND MAN, fragment of a thirteenth century fresco now in the National Museum, Belgrade.

IC

LI. БОГОРОДИЦА ЕЛЕУСА С ХРИСТОМ „КРМИТЕЉЕМ“, XIII в.

THE VIRGIN »ELEUSA« WITH CHRIST »NOURISHER OF OUR LIFE«, thirteenth century.

РАСПОРЕД ЖИВОПИСА

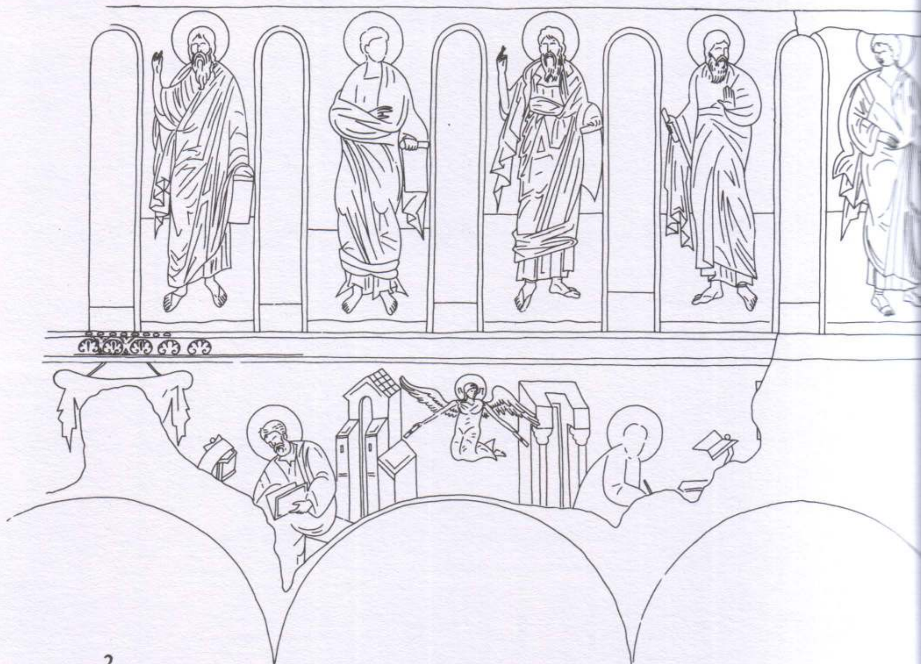


1

1. **Поглед на олтарски простор:** *I зона:* Архијереји се клањају Агнецу, светитељи-ђакони, свећоносци; *II зона:* Причест апостола, анђели-ђакони, архијереји, серафими; *III зона:* Богородица, Вазнесење Христово, попрсје арханђела.

1. **View towards the bema:** *I zone:* the Melismos, Church Fathers, saints-deacons, candle-bearers; *II zone:* the Communion of the Apostles; Church Fathers, Angel-deacons, Seraphim; *III zone:* the Virgin in the apse, the Ascension, an Archangel, bust.

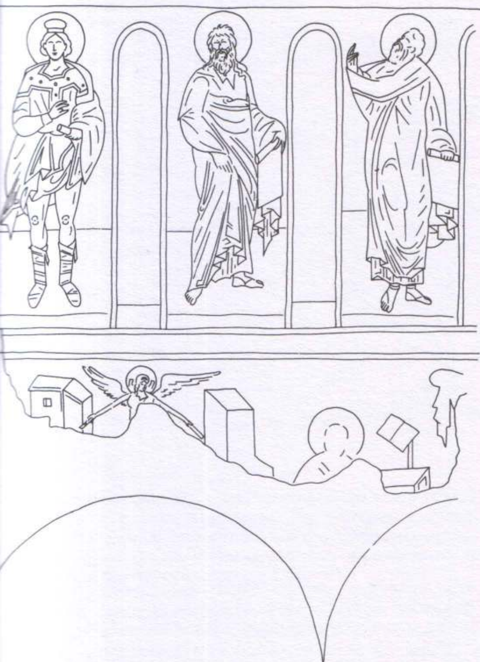
118

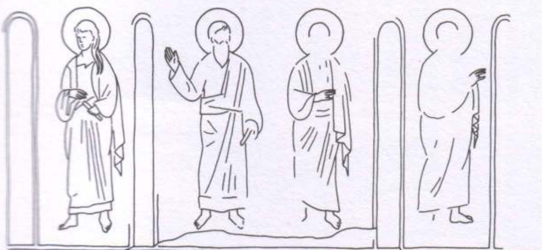


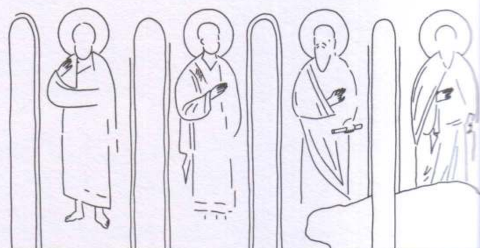
2

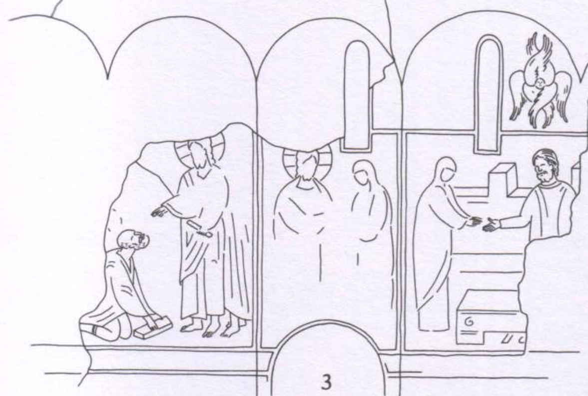
2. **Централна купола,** *калота:* Христос Пантократор и анђели; *тамбур:* пророци; *пандантиви:* јеванђелисти и персонификације Божанске Премудрости.

The central dome: the Pantocrator and Angels; *drum:* the eight Prophets; *pendentives:* the Evangelists and the Personifications of Divine Wisdom.







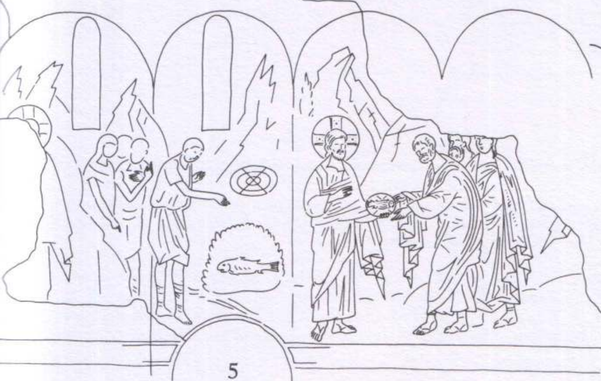


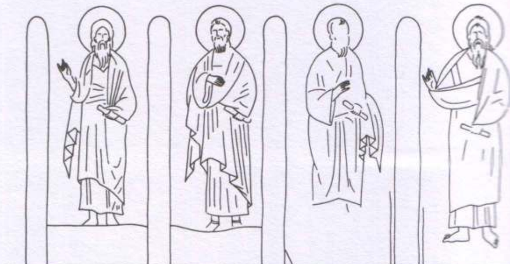
3. **Југоисточна купола** *(изнад ђаконикона) калота:* Христос Старац дана; *тамбур:* пророци; *зидови под куполом: северни зид:* Христос исцељује кљастог и слепог; *источни зид:* веома оштећена сцена: Христос и жена (изгледа Срмарјанка); *јужни зид:* грешница купује миро; *лунета:* серафим.

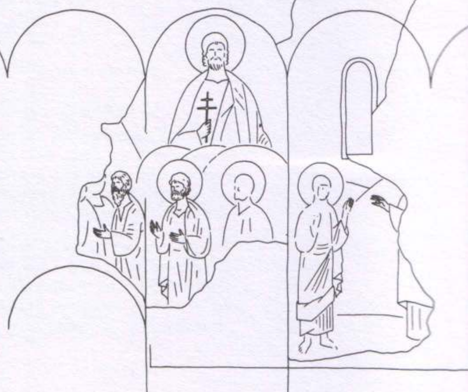
   The south-east cupola (Diaconicon): Christ the Ancient of Days; *drum:* Prophets; *walls: nortl wall:* the Healing of the Lame and the Blind; *east wall:* a very damaged scene, Christ and a woman (it seems the Samaritan);*south wall:* a woman buying ointment; *lunette:* the Seraphim.

4. **Југозападна купола:** *калота:* Христос Емануил; *тамбур:* пророци; *зидови под куполом: јужни зид:* веома оштећена сцена: Христос и жена; *западни и северни зид:* светитељи.

   The south-west cupola: Christ Emmanuel; *drum:* Prophets; *walls: south wall:* a very damaged scene: Christ and a woman; *west and north walls:* saints.





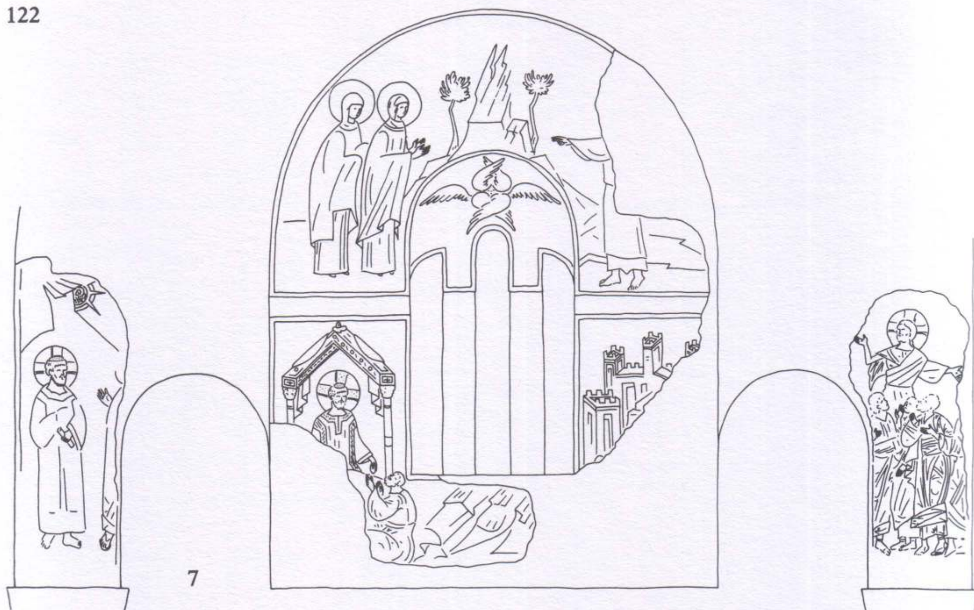


5. **Североисточна купола** *(изнад протезиса): калота:* Христос у својим годинама; *тамбур:* пророци; *зидови под куполом: северни и источни зид:* Христос се јавља апостолима на обали Тиверијадског мора; *јужни зид:* Христос благосиља хлеб и рибу.

The north-east cupola (Prothesis): Christ as a man of ripe age; *drum:* Prophets; *walls: north and east walls:* Christ appearing to the Apostles at the Sea of Tiberias; *south wall:* Christ blessing the Bread and the Fish.

6. **Северозападна купола:** *калота:* Христос јереј; *тамбур:* пророци; *зидови под куполом:* две веома оштећене сцене; попрсје мученика.

The north-west cupola: Christ as a priest; *drum:* Prophets; *walls:* two very damaged scenes; bust of a Martyr.

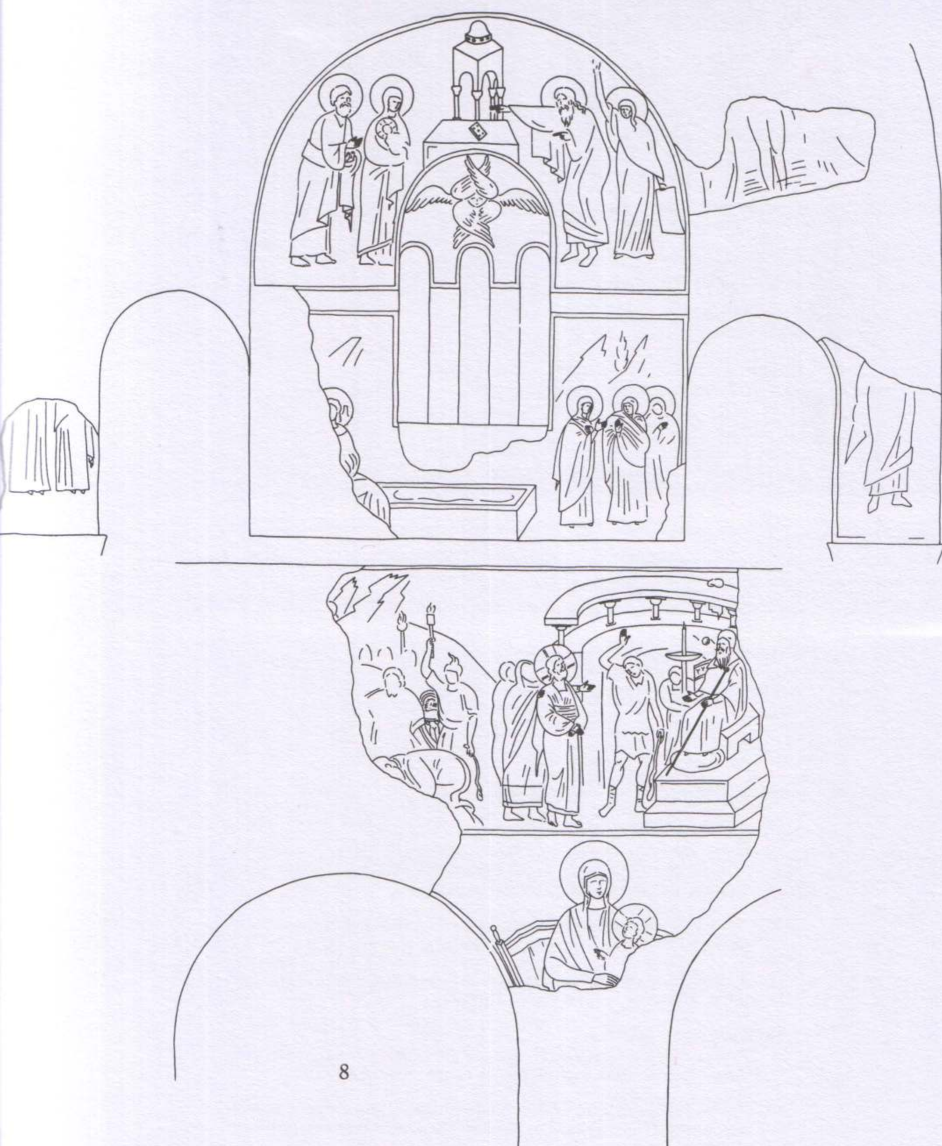


7. **Северни крак крста:** *северни зид и свод:* циклус Христових јављања после Васкрсења: *IV зона: северни зид:* Христос се јавља двема мироносицама у врту; *III зона: западни део свода:* Пут у Емаус; *северни зид:* Вечера у Емаусу; Лука и Клеопа саопштавају апостолима у Јерусалиму о јављању Христовом, очувани детаљ: град Јерусалим; *источни део свода:* Христос се јавља апостолима и показује им своје ране.

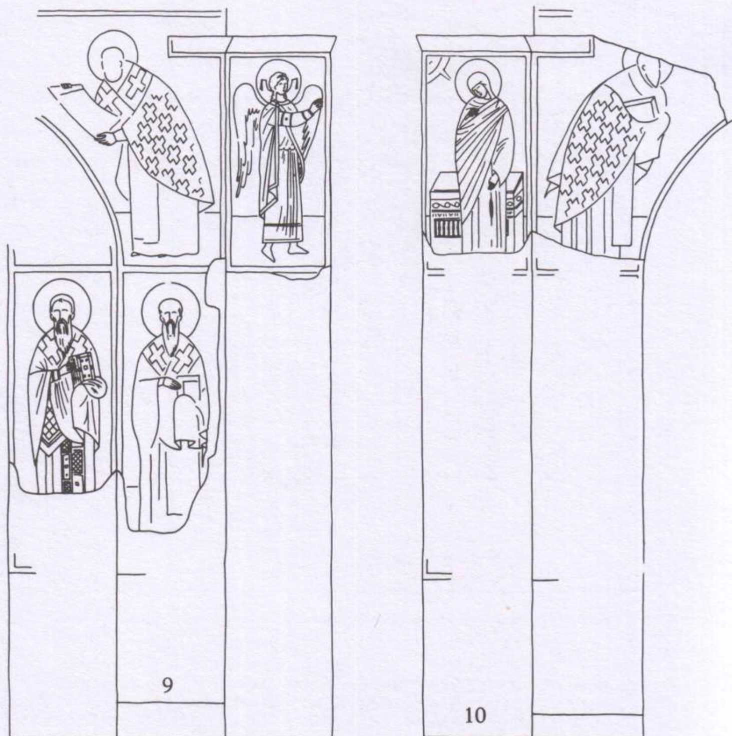
The north arm of the cross: *north wall and vault:* Cycle of Christ's Appearances; *IV zone: north wall:* Christ's Apearance in the Garden; *III zone: west side of the vault:* The Journey to Emmaus; *north wall:* The Supper at Emmaus; Luke and Cleopa announcing Christ's Appearance to the Apostles in Jerusalem; fragment, the Walls of Jerusalem; *east side of the vault:* Christ showing his wounds.

8. **Јужни крак крста:** *јужни зид и свод: IV зона:* циклус Празника: *јужни зид:* Сретење; *западни део свода:* Крштење; *III зона: источни део свода:* део две фигуре; *јужни зид:* Мироносице на гробу; *западни део свода:* део Христове фигуре; *II зона:* циклус Мука Христових: Издајство Јудино, Суђење Христу пред Аном; *I зона:* Богородица с Христом на трону.

The south arm of the cross: *south wall and vault: IV zone:* Cycle of the Twelve Feasts; *south wall:* the Presentation of Christ in the Temple; *west side of the vault:* the Baptism; *III zone: east side of the vault:* fragment of a fresco: two saints; *south wall:* Holy Women at the Sepulchre; *west side of the vault:* fragment, Christ's body; *II zone:* the Cycle of the Passion of Christ: The Betrayal of Judas, The Judgement before Annas; *I zone:* The Virgin and Child enthroned.



8



Ступци у наосу. Први источни пар стубаца:

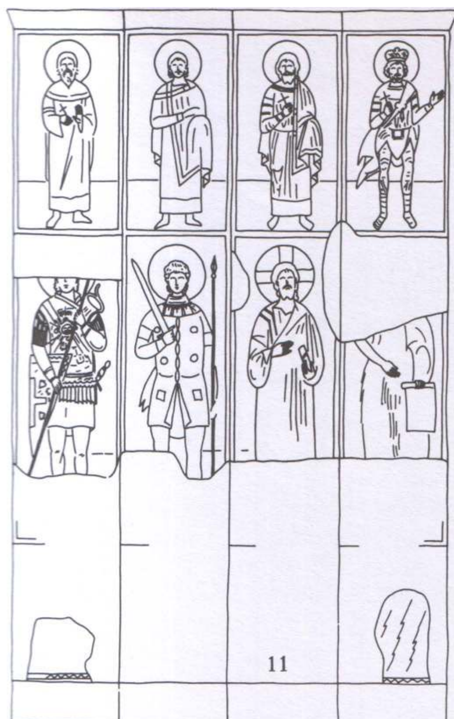
9. *Први северни стубац: I зона: источна, северна и западна страна:* архијереји; *II зона: северна и западна страна:* архијереј и арханђео Гаврило из Благовести.

10. *Први јужни стубац: II зона: западна страна:* Богородица из Благовести; *јужна страна:* архијереј.

11. **Други северни стубац:** *II зона:* мученици; *I зона:* свети ратници, Христос, свети Јован Претеча.

12. **Трећи пар стубаца:**
Трећи северни стубац: II зона: мученици; *I зона:* свети ратници, Богородица с Христом и свети врач Дамјан;

13. *Трећи јужни стубац II зона*: мученици; *I зона:* свети врачи, вероватно Пантелејмон и Кузман, Христос и непознати светитељ.



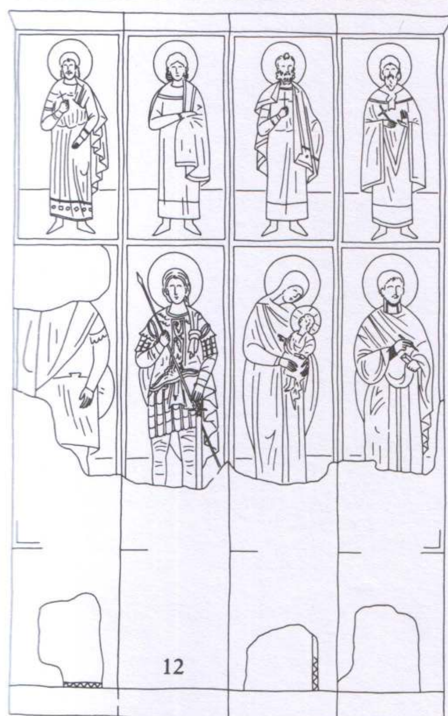
9. **Pillars in the naos: The two first pillars from the East:** *First north pillar: II zone: north and west face:* a Church Father and the Archangel Gabriel (The Annunciation); *I zone: east, north and west face:* Church Fathers.

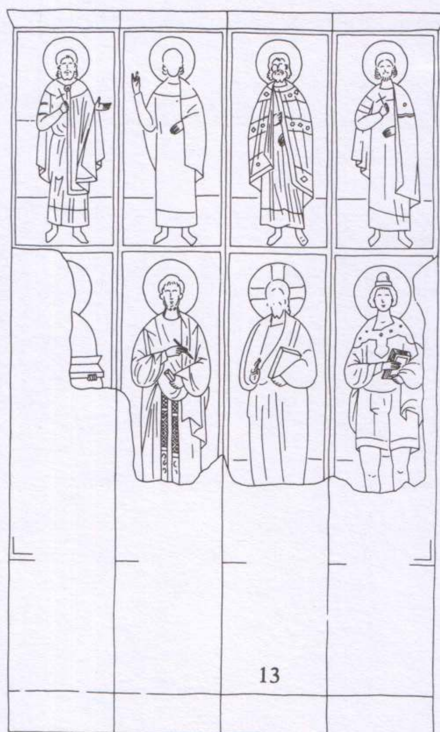
10. *First south pillar: II zone: west face:* The Virgin (The Annunciation); *south face:* a Church Father;

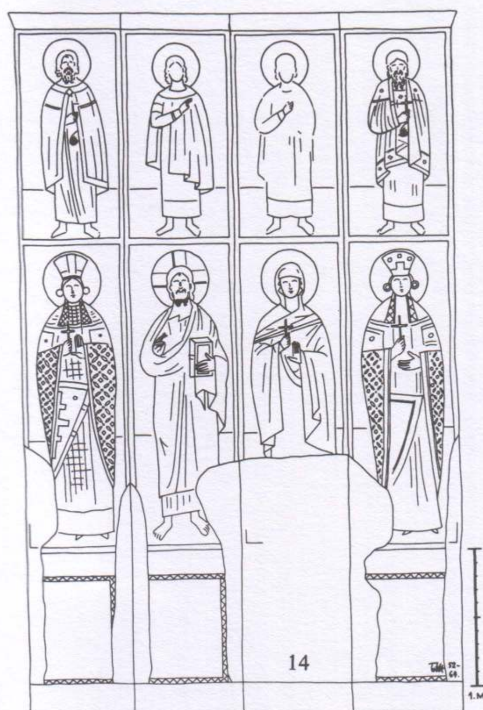
11. **Second north pillar:** *II zone:* Martyrs; *I zone:* Warrior saints, Christ, Saint John the Forerunner;

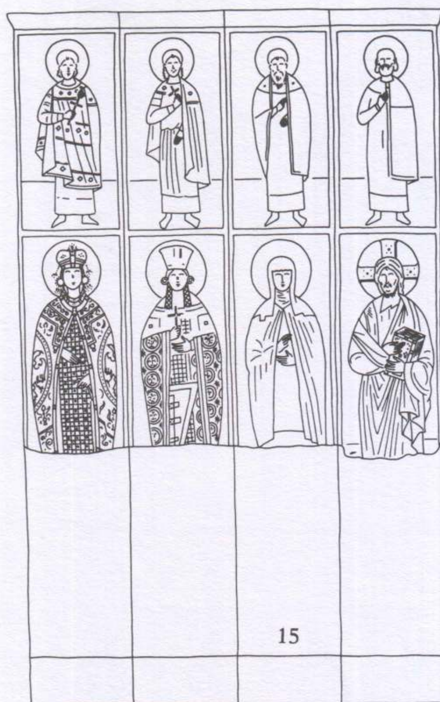
12. **Third pair of pillars:** *Third north pillar: II zone:* Martyrs; *I zone:* Warrior saints, the Virgin and Child, Saint Damian;

13. *Third south pillar: II zone:* Martyrs; *I zone:* Anargyroi (probably Panteleimon and Cosmas), Christ and an unidentified saint.









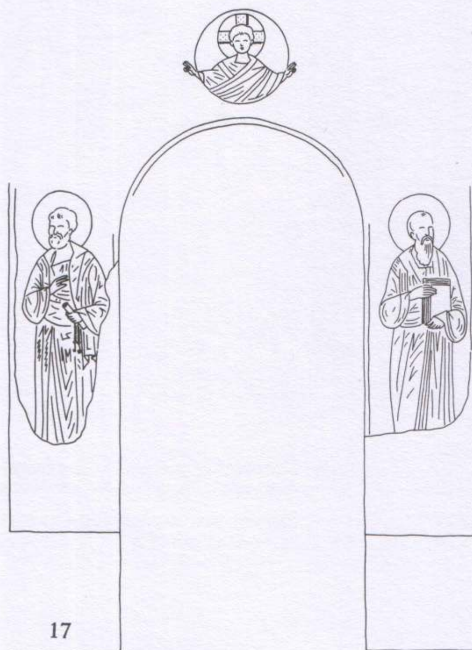
16

14. **Четврти пар стубаца:**
Четврти северни стубац: II зона: мученици; *I зона:* света Ирина, Христос, света Петка, света Недеља;

15. *Четврти јужни стубац: II зона:* мученици; *I зона:* света Варвара, непозната светитељка, света Теодосија, Христос „хранитељ призренски".

16. **Наос, јужни унутрашњи брод,** *јужни зид, источни део*: *II зона:* циклус Мука Христових: Тајна вечера, Прање ногу.

17. **Наос**, *западни зид: III зона:* старозаветни праведник; Христос у мандорли; *II зона:* Успење Богородице; *I зона: унутрашња страна лука над улазом:* апостоли Петар и Павле и Христос Емануил у медаљону.



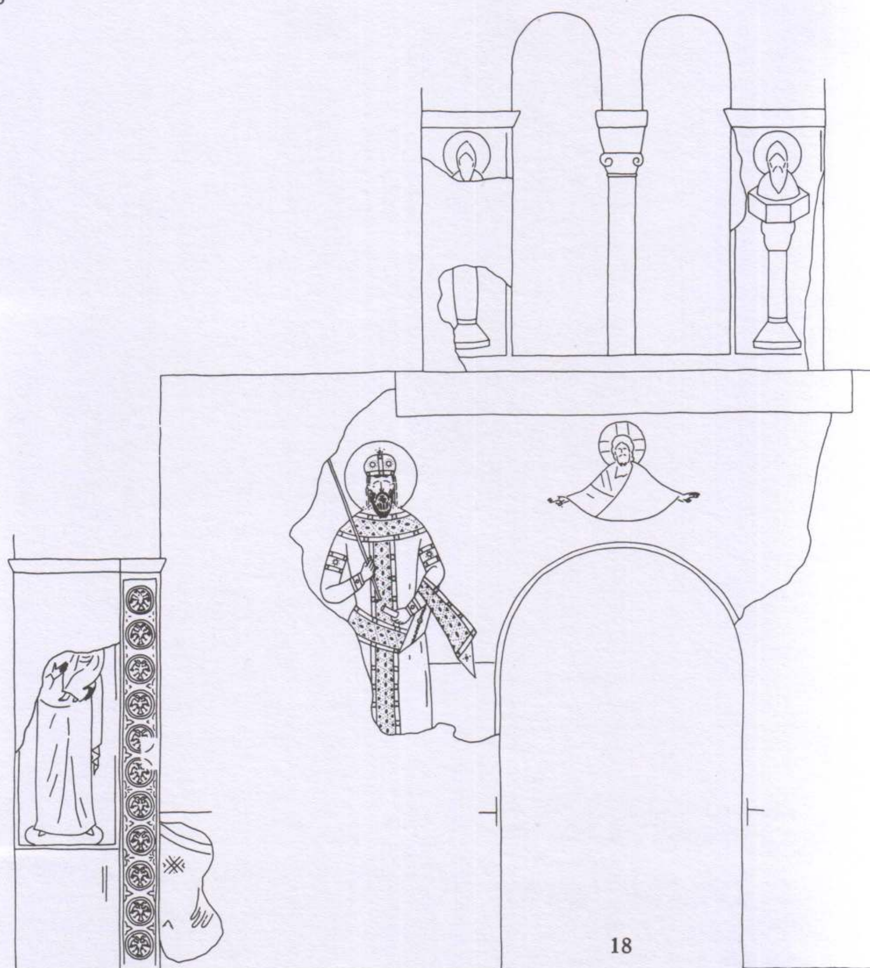
17

14. **Fourth pair of pillars:** *Fourth north pillar: II zone:* Martyrs; *I zone:* Saint Irene, Christ, Saint Paraskeve, Saint Kyriake;

15. *Fourth south pillar: II zone:* Martyrs; *I zone:* Saint Barbara, an unidentified Female Saint, Saint Theodosia, Christ »The Guardian of Prizren.«

16. **Naos, south inner aisle** *south wall, east part: II zone:* Cycle of the Passion of Christ, The Last Supper, The Washing of the Feet.

17. **Naos:** *west wall: III zone:* An unidentified Ancestor of Christ; the Christ; *II zone:* The Dormition; *I zone: intrados of the entrance:* Peter, Paul and Christ Emmanuel in the medallion.

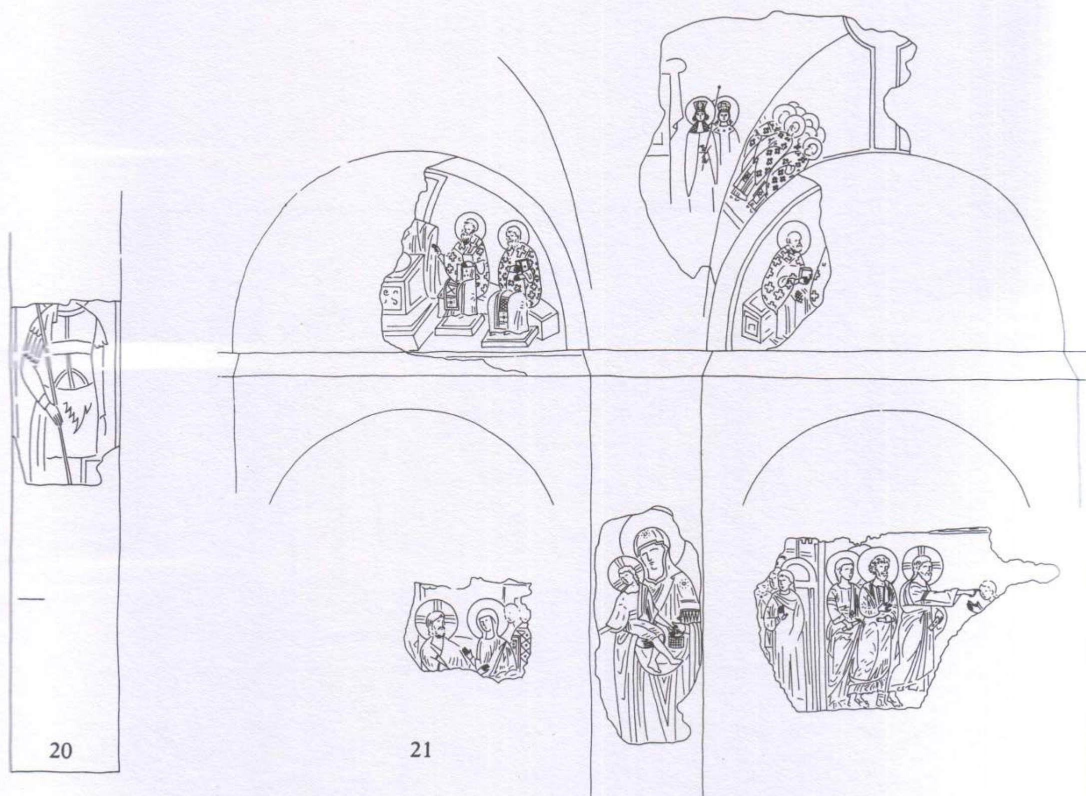


18. **Припрата:** *источни зид:* свети столпници (г о р е); Богородица с Христом, краљ Милутин, Христово попрсје (д о л е);

Nartex: *east wall:* Stylites (a b o v e); The Virgin and Child, King Milutin, bust of Christ.

19. **Припрата:** *западни зид:* свећоносац, Сава I архиепископ, Симеон Немања, краљ Стефан Првовенчани и вероватно Стефан Дечански, син краља Милутина.

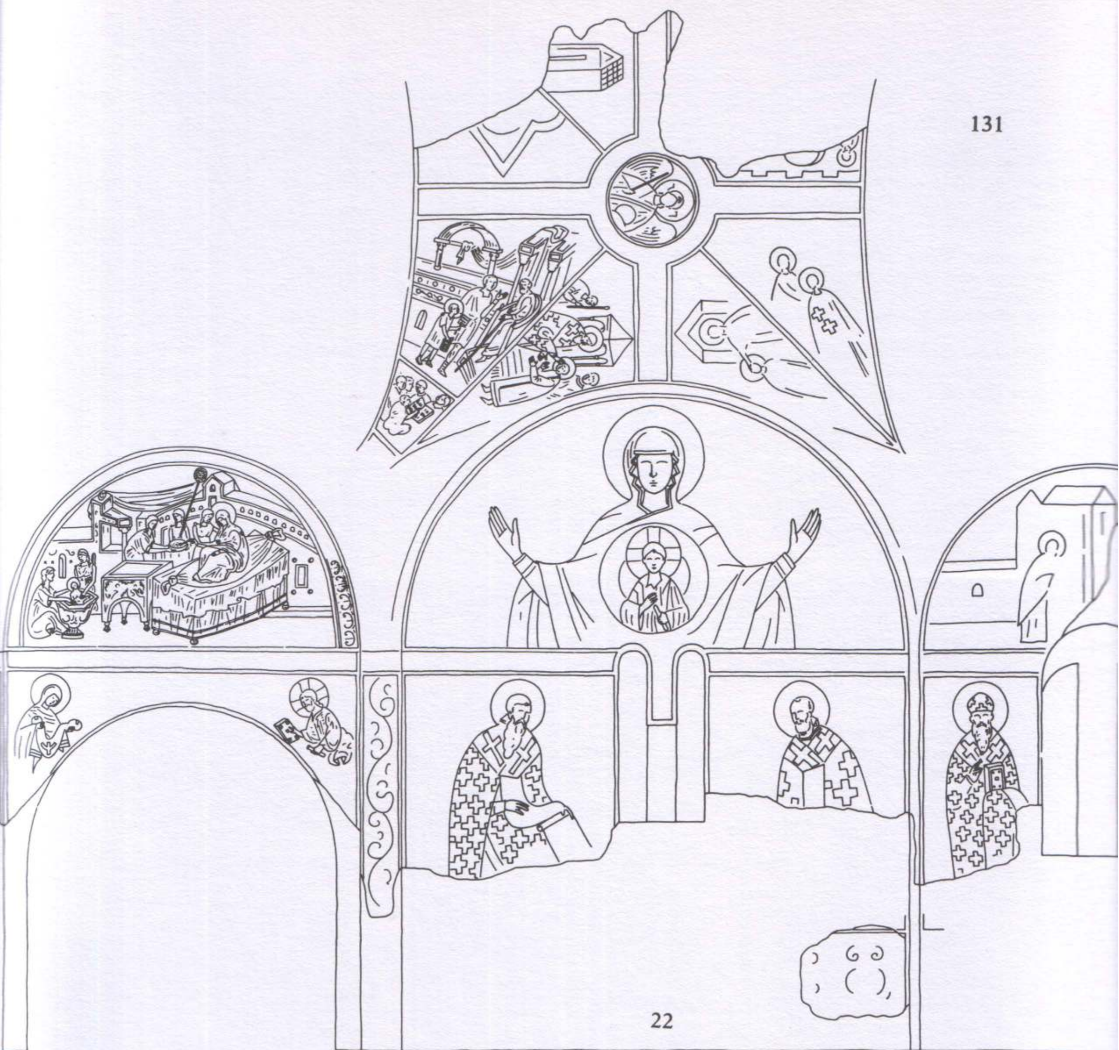
Narthex: *west wall:* a candle-bearer, the Serbian Archbishop Sava I, Stefan Simeon Nemanja, Stefan Prvovenčani and probably Stefan Dečanski, son of King Milutin.



20. **Јужни спољни брод:** *трећи стубац, источна страна:* свети ратник.

21. **Јужни спољни брод:** *северни зид и свод: II зона:* Васељенски сабори; *I зона: јужна страна ступца:* Богородица Елеуса и Христос „крмитељ", XIII век. *Остатак сцене нађене на своду:* Свадба у Кани, XIII век (л е в о) сада у Народном музеју у Београду. *Остатак сцене нађене на своду:* непознато чудо Христово и Христос исцељује слепога, XIII век (д е с н о), сада у Народном музеју у Београду.

22. **Југоисточна капела** (посвећена светом Николи): *апсида: II зона:* Богородица с Христом у медаљону на грудима; *I зона:* св. Василије Велики, св. Јован Златоусти; *северни зид: II зона:* Циклус о светом Николи: Рођење св. Николе; *I зона:* Остатак иконе св. Николе: Богородица и Христос приносе св. Николи омофор и јеванђеље; *свод:* циклус о св. Николи: Одлазак у школу, Учење псалтира, Посвећење св. Николе у чин ђакона, Посвећење св. Николе у чин свештеника, Посвећење св. Николе у чин епископа, Јављање св. Николе Евлавију, и остаци оштећених сцена; *јужни зид: II зона:* оштећена сцена из циклуса о св. Николи; *I зона*: архијереј.



20. **South outer aisle:** *third pillar, east face:* an unidentified Warrior Saint.

21 **South outer aisle:** *north wall and vaults: II zone:* The Ecumenical Councils; *I zone: south face of the third pillar:* The Virgin Eleusa and Christ »the nourisher of our life«, 13th century. *Fragments of a fresco discovered in the vault:* The Marriage Feast at Cana, 13th century, now in the National Museum, Belgrade (left); *Fragment of a fresco discovered in the vault:* an unidentified Miracle of Christ and Christ healing the Blind, 13th century, now in the National Museum, Belgrade (right).

22. **South-east chapel** (dedicated to St. Nicholas): *apse: II zone:* The Virgin and Christ Emmanuel in the medallion; *I zone:* St. Basil, St. John Chrysostom; *north wall: II zone:* Cycle of the life of St. Nicholas: The Birth of St. Nicholas; *I zone:* Fragments of the painted icon of St. Nicholas: The Virgin and Christ bringing the omophorion and the gospels to St. Nicholas; *vaults:* Cycle of the life of St. Nicholas: St. Nicholas taken to school; The Reading of the Psalms; St. Nicholas consecrated Deacon; St. Nicholas consecrated a Priest; St. Nicholas consecrated a Bishop; The Appearance of St. Nicholas to Eulavius, and some fragments of other scenes; *south wall: II zone:* a very damaged scene of the life of St. Nicholas: *I zone:* an unidentified Church Father.

23. **Северни спољни брод: ступци;** *трећи стубац: северна страна: св.* Пахомије и попрсја пустињака; *четврти стубац:* св. Зосим и попрсје пустињака; *пети стубац:* пустињак и св. Марија Египатска.

North outer aisle: pillars: *Third pillar, north face:* St. Pachomius and two unidentified hermits; *Fourth pillar:* St. Zosimus and an unidentified hermit, bust; *Fifth pillar:* an unidentified hermit and St. Mary of Egypt.

24. **Луци између стубаца у северном спољном броду:** *Унутрашња страна лука између другог и трећег стубца*: свети ратници и анђели у медаљонима.

North outer aisle: The arches between the pillars: *Intrados of the arch between the second and third pillar:* Warrior Saints and Angels in medallions;

25. *Унутрашња страна лука између трећег и четвртог стубца:* Богородица с Христом на рукама, мученица и серафим у медаљону, у темену лука.

Intrados of the arch between the third and fourth pillar: The Virgin and Child, a Female Saint, Seraphim in the medallion.

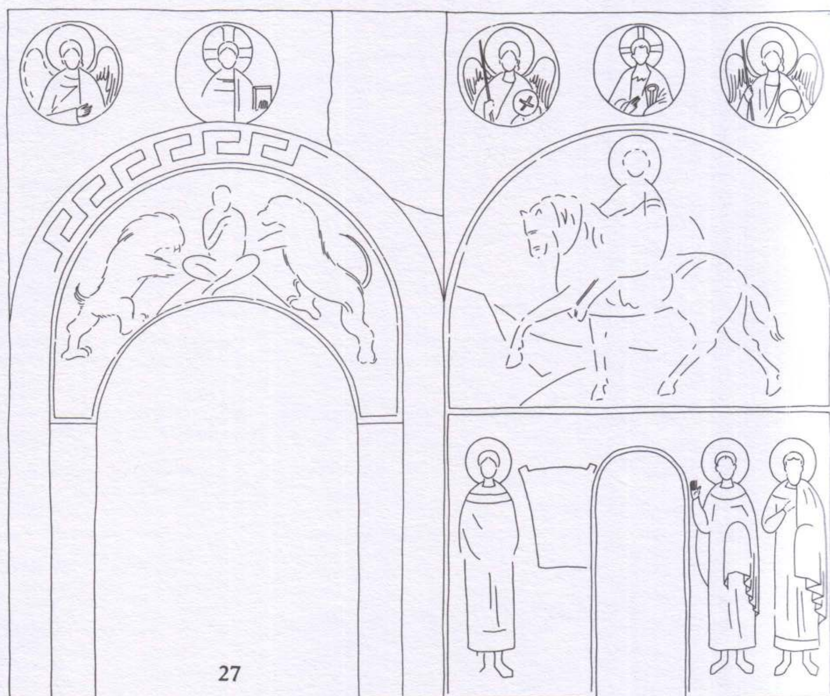
26. *Унутрашња страна лука између четвртог и петог стубца:* Богородица „скораја услишатељница" с Христом на рукама, св. Анастасија фармаколутрија и анђео у медаљону, у темену лука.

Intrados of the arch between the fourth and fifth pillar: The Virgin »Gorgoepikoos« and Child, St. Anastasia Pharmakolytria and an Angel in the medallion, in the sofit of the arch.

23

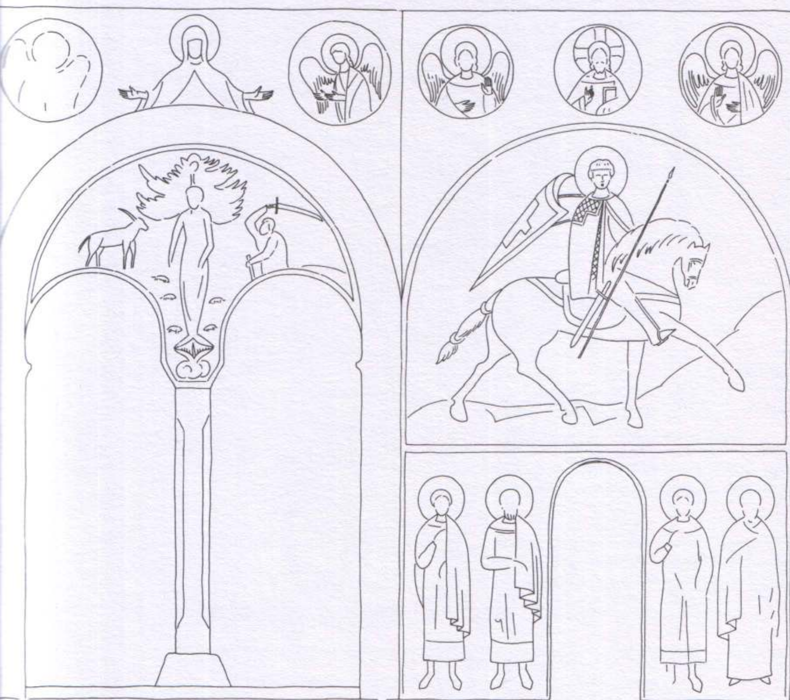
25

26

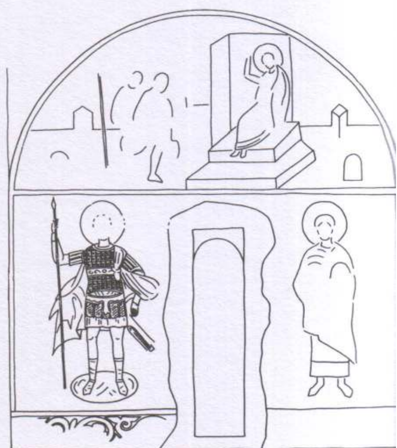


27

27. **Катихумена:** *источни зид*: у м е д а љ о н и м а: арханђео и Христос; у л у н е т и: Данило међу лавовима; *јужни зид:* у м е д а љ о н и м а: арханђели и Христос Емануил; у л у н е т и: св. Димитрије на коњу; у *I зони:* светитељи; *западни зид:* у м е д а љ о н и м а: анђели, попрсје Богородице; у л у н е т и: Прича о сујети људској из романа о Варлааму и Јоасафу; *северни зид:* у м е д а љ о н и м а: арханђели и Христос Старац дана; у л у н е т и: св. Георгије на коњу; у *I зони:* светитељ, св. Роман, два непозната светитеља.

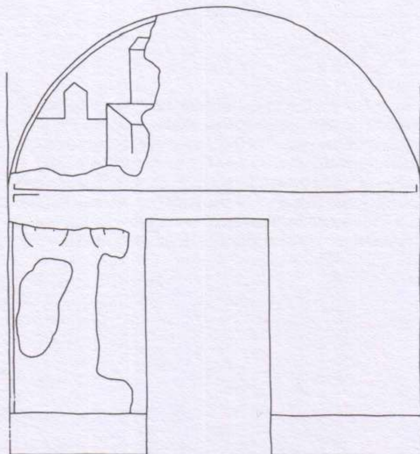


27. **The catechoumenion:** *east wall:* m e d a l l i o n s: The Archangel and Christ; l u n e t t e: Daniel in the Lion's Den; *south wall:* m e d a l l i o n s: The Archangels and Christ Emmanuel; l u n e t t e: St. Demetrius on horseback; *I zone:* Saints; *west wall:* m e d a l l i o n s: Angels; bust of the Virgin; l u n e t t e: The Story of Human Vanity, from the novel about Barlaam and Joasaph; *north wall:* m e d a l l i o n s: The Archangels and Christ the Ancient of Days; l u n e t t e: St. George on horseback; *I zone:* an unidentified saint, St. Romanos, two unidentified saints.

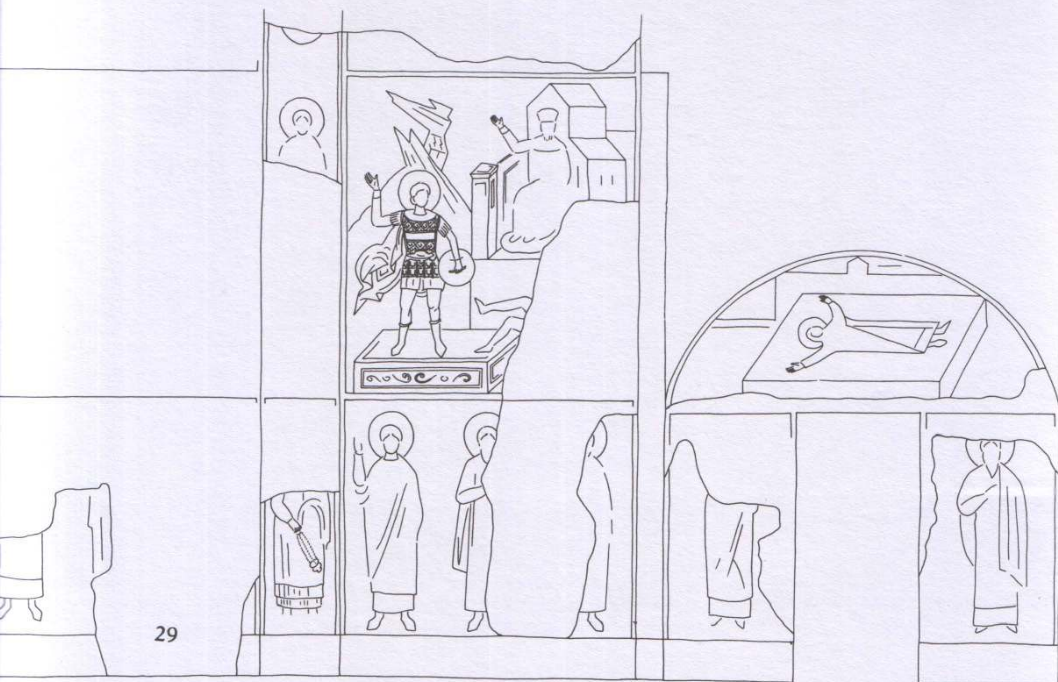


28. **Северна капела** (изнад спољне припрате): *северни и јужни зид:* остаци фресака: појединачни светитељи (доле); циклус о св. Георгију (горе).

North chapel (above the exonarthex): *north and south walls:* some fragments of frescoes: some unidentified saints (lower zone); the Cycle of the life of St. George (upper zone).

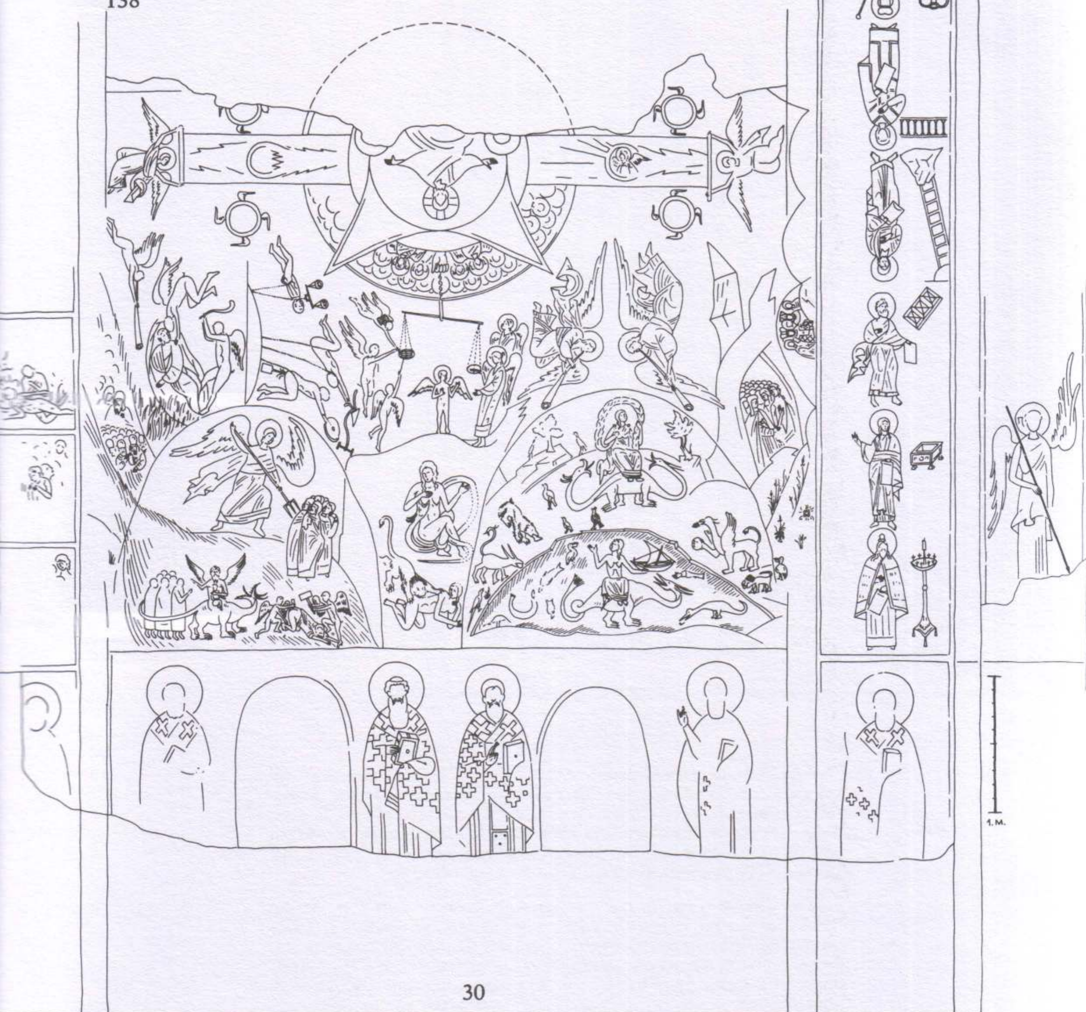


28

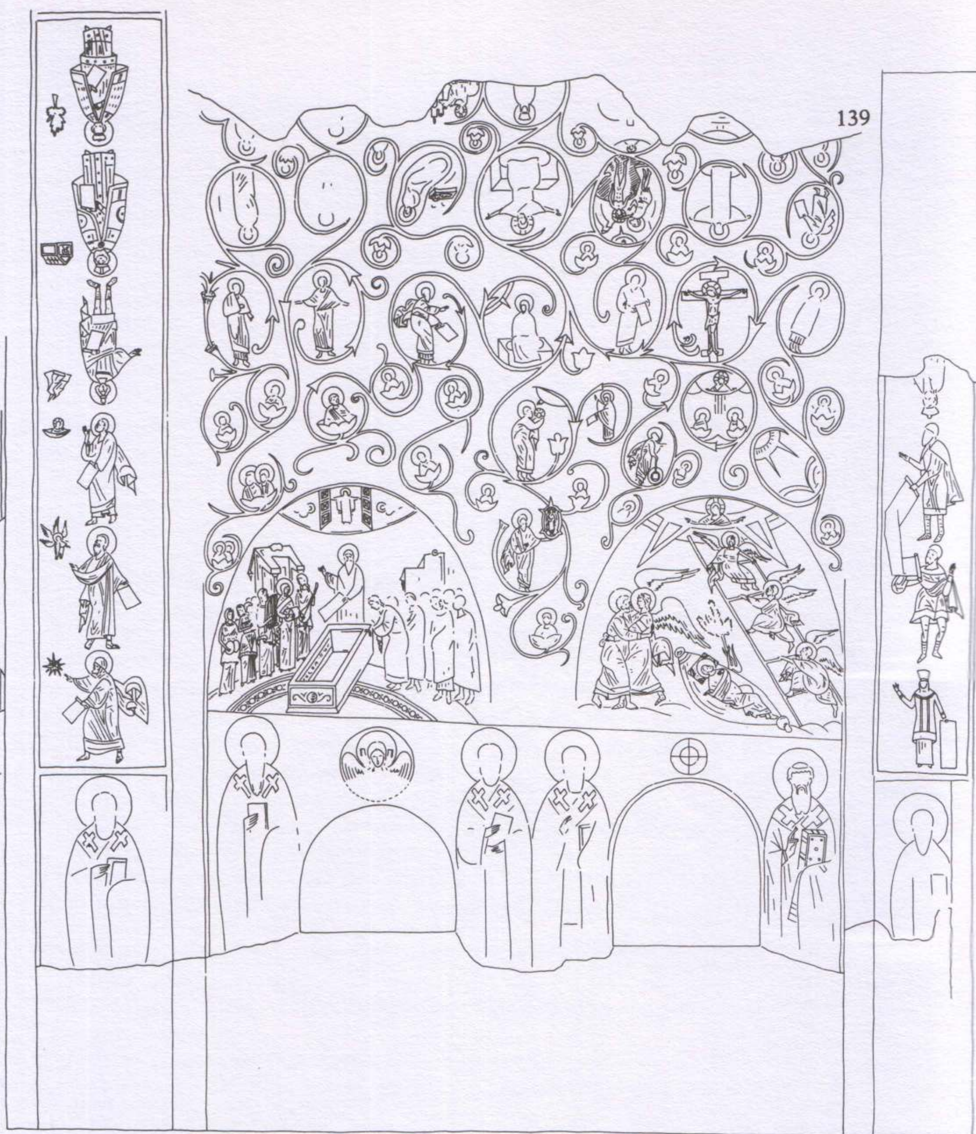


29. **Јужна капела** (изнад спољне припрате): *јужни зид:* св. Димитрије и св. Георгије (доле), св. Димитрије пред царем Максимилијаном (у лунети); *западни зид:* светитељи и ђакони (доле), св. Нестор убија Лија (горе), део фигуре светитеља у луку; *северни зид:* непознати светитељи (доле), Смрт св. Димитрија (у лунети изнад улаза).

South chapel (above the exonarthex): *south wall:* St. Demetrius, St. George (lower zone); St. Demetrius before the Emperor Maximianos (lunette); *west wall:* Saints and Deacons (lower zone); St. Nestor killing Lyaeos (upper zone); a fragment of a fresco in the arch, an unidentified saint; *north wall:* unidentified saints (lower zone); The Death of St. Demetrius (lunette above the entrance).



30. **Спољна припрата:** *западни зид, луци и сводови: I зона: јужни део зида* (л е в о): српски архиепископи: Арсеније, Сава II, Јоаникије, Јевстатије, Јаков и Јевстатије II (почев од улаза према југу); *северни део зида:* призренски епископи: Иларије, Амвросије, Варлаам, Јован, Дамјан и епископ чија је сигнатура пропала (почев од улаза према северу). *Унутрашња страна лука над улазом:* персонификације дана и ноћи, односно Новог и Старог завета. *Северни лук, унутрашња страна:* Пророци су те одозго наговестили ... почев одозго: Мојсије с купином; Давид с кивотом; Данило с гором; Авакум с чуном; Исаија с машицама; Валаам са звездом; *јужни лук, унутрашња страна:* Арон са жезлом и амфором; Соломон са храмом, Јаков са лествицом, Јеремија са дверима, Захарија са златном кадионицом и Захарија првосвештеник са седмокраким свећњаком. *Свод, јужни део свода и западног зида:* Страшни суд; *северни део свода и западног зида:* Лоза Јесејева; илустрација прве стихире, другог канона Јована Дамаскина о Успењу Богородичином (у л у н е т и, л е в о), Сан Јаковљев и Лествица Јаковљева (у л у н е т и д е с н о).



30. **Exonarthex:** *west wall; arches and vaults: I zone: west wall south side:* Serbian Archbishops: Arsenije, Sava II, Joanikije, Jevstatije, Jakov and Jevstatije II (left); *west wall, north side:* Bishops of Prizren: Ilarije, Amvrosije, Varlaam, Jovan, Damjan and an unidetified bishop (right). *Intrados of the arch above the entrance:* The Personification of Day (New Testament) and Night (Old Testament). *North arch, intrados:* The prophets from above: Prophets: Moses and the burning bush; David and the ark; Daniel and the rock, Habakkuk and Emmanuel in the boat, Isaiah and the live coal, Balaam and the star. *South arch, intrados:* Prophets: Aaron and the vase and rod; Solomon and the temple, Jacob and the ladder, Jeremiah and the door, Zechariah the younger and the golden censer, Zechariah the High Priest with the candlestick and seven candles. *Vaults: south side of tle vault and west wall:* The Last Judgement; *north side of the vault and west wall:* The Tree of Jesse; the illustration of the first sticheron of the second canon by St. John of Damascus dedicated to the Dormition (lunette, left); Jacob's Dream, Jacob wrestling with the Angel (lunette, right).

31. *Источни зид и средњи део свода: лунета изнад портала* Богородица с Христом и два анђела (анђели на новијем малтеру); *калота и свод*: циклус Крштења и Јованових проповеди.

East wall and central bay of the vault: lunette above the portal: The Virgin and Child and two Angels (the angels are painted on a new layer of fresco); *centrel bay of the vault:* The Baptism and the Preaching of St. John the Forerunner.

СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА

ЦРТЕЖИ У ТЕКСТУ

ТАБЛЕ У БОЈИ

СЛИКЕ У ТЕКСТУ

РАСПОРЕД ЖИВОПИСА

LIST OF REPRODUCTIONS

DRAWINGS IN THE TEXT

COLOURED PLATES

PICTURES IN THE TEXT

DISTRIBUTION AND THEMES

Слике у боји (табле I — LI) снимио је Душан Тасић. Слике једнобојне снимили су Момчило Ђорђевић (сл. 1, 2, 9, 11—18, 20, 22, 23, 25—27, 29, 30), Драгољуб Кажић (сл. 3, 4, 6, 7, 24, 28), Душан Тасић (сл. 5, 8, 10, 19), Републички завод за заштиту споменика културе (сл. 21).

ДОДАТАК
APPENDIX

УЗ НОВО ИЗДАЊЕ КЊИГЕ О БОГОРОДИЦИ ЉЕВИШКОЈ У ПРИЗРЕНУ

Када је стручној јавности представљао књигу посвећену Богородици Љевишкој, убрзо по њеном објављивању, Војислав Ј. Ђурић је с правом истакао како дело Драге Панић и Гордане Бабић није „класична монографија“, већ је „у извесном смислу, и више и мање него то“. Књига нема уобичајено историографско поглавље и део који би, кроз понекад оптерећујуће описе, подробно представио све појединости грађе о споменику. Уместо тога, поклоњен је знатнији простор неким другим садржајима и другачијим истраживачким помацима. Осврћући се на посебно одабрана питања везана за саборну цркву старе призренске епархије, ауторке су своја разматрања шириле ка општијим проблемима српске и византијске историје и уметности. Веома често оне су тако досезале до вредних начелних закључака и резултата који су бацали ново светло на сам споменик. Он се, дакле, не посматра статички, сам за себе, већ се сагледава у развојним токовима српске и византијске уметности. На тај начин створени су услови да књига својом реторичком динамиком, ширином обавештења, уз однегован и јасан језик текста и велику обавештеност писаца, постане доступна ширем кругу образованих и љубопитљивих читалаца, доносећи истовремено несумњиви напредак самој науци. Примећено је, такође с разлогом, да је на особености књиге о Богородици Љевишкој знатно утицала и концепција серије у којој се појавила. Ауторке су у потпуности одговориле поставци и намени библиотеке „Уметнички споменици Југославије“ у издању Српске књижевне задруге.[1]

Све поменуте врлине књиге о Богородици Љевишкој претрајавају и данас, више од тридесет година након појаве првог издања, када међу нама, нажалост, више нису ни Гордана Бабић ни Драга Панић. Потврђујући назначене врлине, време је књизи придодало и неке друге вредности. Показало се како срећно одабрана замисао целине, стручна утемељеност приступа и потоња злехуда судбина споменика књигу чине и данас научно и културно веома живим штивом. Појава новог издања књиге пружа само додатну потврду о трајној историографској, односно научној и културолошкој актуелности дела. Сведочанство о његовој сврсисходности лако је пронаћи увек када се монографија изнова чита. Нема сумње да су њена дуговека утемељеност и веродостојност умногоме плод интензивних напора у истраживању Богородице Љевишке који су добили нарочитог замаха почетком педесетих година прошлог века. Тада су започети опсежни конзерваторско-рестаураторски радови на цркви. Ентузијазам који је

[1] В. Ј. Ђурић, „Драга Панић и Гордана Бабић, *Богородица Љевишка*“, Зограф 8 (Београд 1977), 69.

тада захватио стручну јавност, усхићену пред споменичком целином која је штедро откривала своје древно и сјајно лице, оплодотворио се у низу посебних и општих студија. Ауторке прве и до сада једине свеобухватне монографије о призренској саборној цркви заснивале су своје закључке на добром познавању те литературе. Осим тога, оне су показале и ванредан увид у достигнућа савремене византолошке науке уопште. Међутим, на трајнију виталност и актуелност књиге утицао је у кључној мери и веома одмерен и деликатан методолошки приступ. Пратећи линије кључних проблема, уз избегавање превише крутих ставова о засебним и осетљивим питањима, Драга Панић и Гордана Бабић написале су књигу која у сигурним и широким потезима ствара упечатљиву слику о историји и уметничким вредностима љевишке цркве. Питање нијанси и ситног детаља стога најчешће не утиче на стабилност у грађењу њихових закључака, теза и хипотеза.

То никако не значи да се пред читаоцем, некада као и сада, сва просуђивања двеју ауторки јављају као несумњива и беспоговорно прихватљива. По томе књига о Богородици Љевишкој дели судбину свих оригиналних научних остварења. Обазривији истраживач ће се, рецимо, замислити над претпоставком Драге Панић да је обнова храма у XIII веку била изведена с намером да само привремено заштити храм. Такав став тешко је повезати с чињеницом да је црква управо тада била и осликавана, о чему сведоче фреске старијег слоја са српским натписима. Не може се прихватити ни закључак да је љевишки саборни храм „први, или бар први сачувани објекат“ на којем су у немањићкој држави доследно примењене византијске градитељске концепције почетком XIV века (план развијеног уписаног крста, грађење ћелијастим слогом итд.). Ако неке важне цркве краља Милутина, попут Светог Ђорђа Горга на Серави у Скопљу, нису сачуване, готово је извесно да је црква Светог Никите недалеко од Скопља била обновљена пре Љевишке.[2] Осим тога, обе ауторке су од Слободана Ненадовића[3] прихватиле мишљење да је градња призренске катедралне цркве окончана 1306/1307. године. Поменута година се јавља у ктиторском натпису у којем епископ Дамјан говори у првом лицу једнине о своме труду при обнови цркве. То би значило да су највиши делови храма могли бити саграђени тек након Дамјанове смрти, у доба следећег призренског епископа, Саве. Управо његово име носе поједине опеке и један шири натпис у врху апсиде и постољима купола. Горњу хронолошку границу обнове Љевишке ваља стога померити ка 1308/1309. години.[4] Пошто је бар годину дана било потребно за слегање зидова, вероватно је да је нови призренски епископ изабран за српског архиепископа (1309) пре но што је отпочело осликавање цркве. Постоје поуздане потврде како су локални епископи, уосталом као и у случају подизања саме Љевишке, а не црквени поглавари бринули о изградњи и осликавању епархијских катедри. Стога је тешко с ауторкама поделити уверење у то да је баш архиепископ Сава III пресудно утицао на уобличавање програма и иконографије љевишког живописа.

---

[2] Cf. М. Марковић, *Прилози за историју Светог Никите код Скопља*, Хиландарски зборник 11 (2004), 63–128.

[3] С. Ненадовић, *Богородица Љевишка. Њен постанак и њено место у архитектури Милутиновог времена*, Београд 1963, 24–26, et passim.

[4] На то је упозорио још В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 202, нап. 49.

Тридесет и две године живог присуства Богородице Љевишке у науци након појаве монографије Драге Панић и Гордане Бабић, несумњиво су обогатиле спознаје о овом изузетно значајном споменику. Данас се, на пример, зна да у тамбурима малих купола нису били сликани само пророци, већ и Христови и Богородичини прародитељи. Утврђено је да се у српским црквама циклус житија светог Димитрија јављао и пре Љевишке (параклиси у Милешеви и Давидовици). Ликови неколико светих жена, „невеста Христових", у призренској цркви поузданије су препознати и објашњени.[5] Најзад, откриће и објављивање многих споменика византијске и старе српске уметности отворило је могућности за шире постављена поређења и додатне аналогије. Но, све то, и још понешто, није битније утицало на одрживост кључних закључака Гордане Бабић и Драге Панић. Место које су оне одредиле архитектури и сликарству Богородице Љевишке у развоју српске и византијске уметности ни данас није могуће озбиљније довести у питање. Већина њихових објашњења, нарочито поједина учена тумачења Гордане Бабић, опстала су као вредан и веродостојан резултат у науци о нашој старој уметности.

Не би било могуће, а ни сврсисходно, побројати све публикације објављене после књиге Драге Панић и Гордане Бабић које су у већој или мањој мери допринеле бољем познавању саборног храма некадашње призренске епископије. Нужно је, ипак, скренути пажњу бар на неколико таквих дела. Бранислав Живковић је 1991. године објавио нове, знатно детаљније цртеже фресака Богородице Љевишке од оних који су пратили књигу Д. Панић и Г. Бабић. При изради тих цртежа нарочита пажња посвећена је пратећим натписима.[6] Овом приликом нужно је указати и на књигу Гојка Суботића о уметничким споменицима Косова и Метохије, јер је призренска саборна црква у њој још једном прилично детаљно размотрена као целина.[7] Живопис Богородице Љевишке нарочито је подробно представљен и проучен у синтези Бранислава Тодића посвећеној српском сликарству у доба краља Милутина.[8] На крају Тодићеве књиге дат је до сада најпотпунији и најтачнији попис сачуваних фресака Љевишке, с прегледним и корисним историографским додатком. У њему је указано на све значајније радове посвећене љевишком сликарству. Најзад, Миодраг Марковић је недавно бацио ново истраживачко светло на питања која се дотичу личности главног живописца призренске саборне цркве.[9] Заинтересованом читаоцу увид у поменуте публикације и студије може помоћи да уз књигу која, ево, доживљава своје треће издање, употпуни своја знања у складу с каснијим развојем науке. Он ће при том нужно приметити да су, померајући спознаје о Богородици Љевишкој, готово сва наведена дела полазила од књиге Д. Панић и Г. Бабић и често јој се враћала. Враћаће јој се, несумњиво, и сам тај читалац.

---

[5] Ј. Радовановић, *Невесӣе Хрисӣове у живоӣису Богородице Љевишке у Призрену*, ЗЛУ 15 (1979), 115–134.

[6] Б. Живковић, *Богородица Љевишка. Црӣежи фресака*, Београд 1991.

[7] G. Subotić, *Terra Sacra. L'Arte del Cossovo*, Milano 1997, 26–27, 38–53.

[8] Б. Тодић, *Срӣско сликарсӣво у доба краља Милуӣина*, Београд 1998, 311–317, et passim.

[9] М. Марковић, *Умеӣничка делаӣносӣ Михаила и Евӣихија. Садашња знања, сӣорна ӣиӣања и ӣравци будућих исӣраживања*, Зборник Народног Музеја 17/2 (Београд 2004), 95–112.

Нажалост, и читава наша културна средина има нарочитог разлога да се у болном судбинском луку врати тој књизи. Она је написана у доба када је љевишка црква, очишћена од наноса злих времена, заблистала у пуној лепоти, која се кроз дух текста и илустрације издашно прелила на саму монографију. Сјај те лепоте призренске катедрале недавно је нагло замро. Опасана бодљикавом жицом у етничкој енклави своје светости, зарасла у траву, трн и шипраг, закривена дивљом новоградњом тешко рањена Богородица Љевишка тоне сада у сенку мутне светске савести. Тај изузетно значајан споменик српске и византијске уметности раног XIV века брутално је оштећен 17. и 18. марта 2004. године.* Злехуда судбина задесила је тада још тридесет и три грађевинске целине Српске православне цркве на Косову и Метохији.[10] Но, нарочито безочно рушиоци су насрнули на српско културно наслеђе Призрена. Пошто је тај град, једно од престоних места српских средњовековних владара, етнички готово потпуно очишћен од Срба, засметале су и све њихове светиње, утихнуле и беспомоћне. Није било никог спремног и кадрог да заштити тај део вредног културног блага Европе. У временима након што су Турци освојили Призрен, око бар једног племенитог „освајача" у надахнућу је подарило своју зеницу за „гнездо" лепоти љевишког храма.[11] У рано пролеће 2004. године на цркву је пао само сумрачни поглед очију што су хтеле да постану гроб те лепоте, њима несхватљиве и недостижне.

Богородица Љевишка је демолирана и запаљена. Крстови са свих пет купола су поломљени и срушени, а прозорска стакла разлупана. Пламен, подметнут на више места, сагорео је дрвене греде уграђене у зидове, тешко оштетио фреске на спрату спољашње припрате, а затим оне у нартексу, наосу и бочним бродовима. Услед високе температуре зидне слике су у великој мери промениле боју и испуцале, а понегде се одвалиле од зида. Слој чађи од густог дима прекрио је живопис и у наосу. Његов тамни траг прати се све до самих купола. Оштећени кровови западног дела храма остављени су да више од годину дана пропуштају воду. Она је такође разорно деловала на осетљиве слојеве оштећене боје. Некада сјајна галерија портрета Немањића, из XIV века, или представа Богородице и Христа „хранитеља верних", из XIII столећа, пружају сада жалосну слику страдања и пропасти. Али, страдала је и потом васкрсавала црква Пресвете Богородице Љевишке више пута у својој историји. О томе, кроз уверљива сведочанства, вредну поуку пружа управо монографија Драге Панић и Гордане Бабић. Нека би појава новог издања ове драгоцене књиге, која призива у сећање негдашњи сјај велике светиње, послужила као наговештај још једног васкрсења најлепше призренске цркве.

Драган Војводић

---

* Од албанских сепаратиста *(напомена издавача)*.

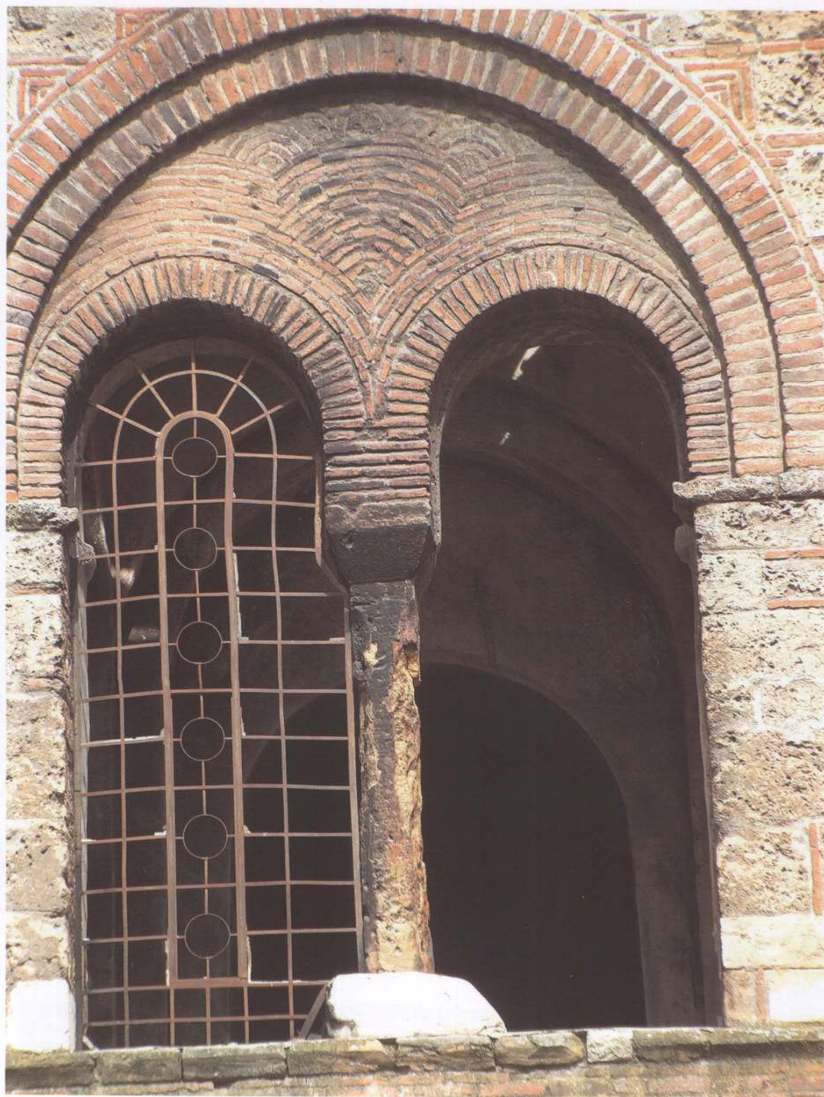
[10] Слику о страдању српске споменичке баштине на Косову и Метохији чини сасвим поразном податак да је од доласка међународних снага у покрајину 1999. године до данас уништено или оштећено чак 149 грађевинских целина Српске православне цркве. До темеља је срушено неколико изузетно вредних цркава с фрескама из XIV и XV века. О значају и страдању тих споменика cf. А. Лидов, *Косово. Православное наследие и современая катастрофа*, Москва 2007.

[11] Cf. уводно поглавље Драге Панић у овој књизи.

1. Српске цркве и куће у пламену. Призрен, март 2004. године.
Serbian churches and houses in flames. Prizren, March 2004.

2. Црква Богородице Љевишке после спаљивања. Поглед са запада на кулу.

Church of the Virgin of Ljeviša after being set ablaze. Westerly view of the bell tower.



3. Оштећена бифора на кули Богородице Љевишке.

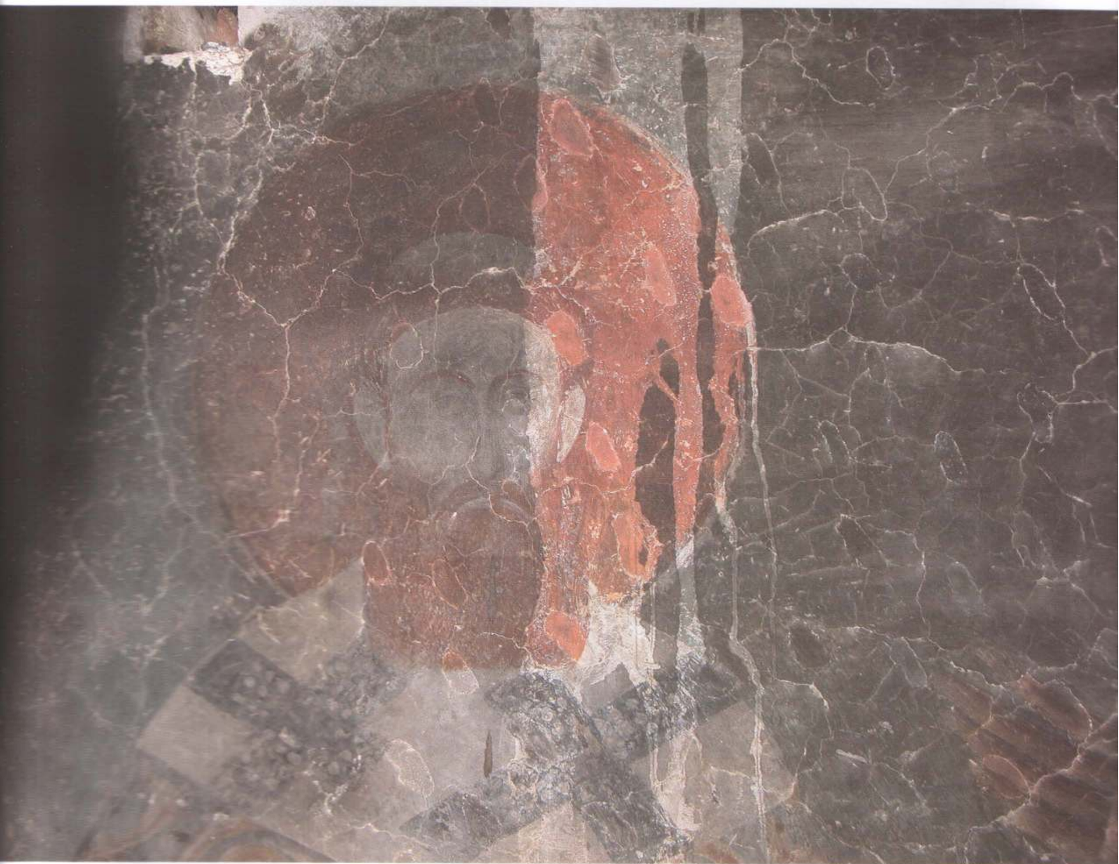
Damaged mullioned window on the bell tower.

4. Последице пожара у звонику Богородице Љевишке.

Effects of fire in the bell tower.

5. Пожаром разорене међуспратне конструкције над припратом Богородице Љевишке.
Fire-destroyed interlevel floor construction in the narthex.

6. Тешко оштећена представа Светог Симеона Немање у припрати.
Heavily-damaged portrait of St Simeon Nemanja in the narthex.



7. Од пожара и прокишњавања страдао лик Светог Саве у припрати.
Fire- and leakage-damaged portrait of St Sava in the narthex.

8. Садашње стање портрета Немањића у припрати.

Present state of the portraits of the Nemanjićs in the narthex.

9. Тешко страдала фреска Богородице с Христом „Хранитељем верних".
Heavily-damaged fresco of the Virgin and Christ the "Nourisher of the Faithful".

10. Почађавеле фреске у источном делу јужног брода.
Sooted frescoes in the eastern bay of the southern aisle.

11. Садашњи изглед спољашње припрате.

Present appearance of the exonarthex.

12. Запуштена порта Богородице Љевишке.
Derelict churchyard of the Virgin of Ljeviša.

WITH THE NEW EDITION OF THE BOOK ON THE VIRGIN OF LJEVIŠA IN PRIZREN

Presenting a book devoted to the Virgin of Ljeviša to the scholarly public, shortly after its publication, Vojislav J. Djurić rightfully remarked that this work by Draga Panić and Gordana Babić was not a "classical monograph", but "in a sense, both more and less than that". It did not offer the habitual historical chapter, nor did it contain a section supplying all documentary evidence relevant to the monument, at times in too much detail. Instead, it left much more room for some other concerns and different research perspectives. Discussing a choice of issues raised by the cathedral church of the ancient eparchy of Prizren, the authors extended the scope of their enquiries towards more general problems of Serbian and Byzantine history and art, often arriving at valuable general conclusions which in turn cast a different light on the monument itself. Rather than being viewed statically, in isolation, the monument was looked at against the background of developments in Serbian and Byzantine art. In that way the book, with its narrative dynamism, learnedness, sophisticated and clear style, was rendered accessible to a wider circle of knowledgeable and inquisitive readers, while making obvious scholarly advances. It was observed, rightfully again, that this volume's distinctive features resulted largely from the underlying idea of the series it formed part of. The two authors responded fully to the idea and purpose of the series "Artistic monuments of Yugoslavia" published by Srpska Književna Zadruga.[1]

The book on the Virgin of Ljeviša has lost nothing of its merits more than thirty years since its first edition, today when, sadly, Gordana Babić and Draga Panić are no longer with us. Time has not only honoured but even added to those merits. It so happens that a fortunately chosen concept of the whole, a well-founded scholarly approach and the monument's subsequent ill fate have combined to make the book a highly relevant reading both in scholar and cultural terms even today. Its new edition is but an additional confirmation of its lasting historiographic, scholarly and cultural relevance. Proof of its relevance is easy to find while rereading. There is no doubt that its enduring quality of being well-founded and trustworthy largely came as a result of focused investigation of the Virgin of Ljeviša, especially intensified from the early 1950s, when large-scale conservation and restoration works on the church began. The enthusiasm which took hold of the scholarly community, thrilled by the monument that was generously revealing its ancient and resplendent face, materialized in a number of particular and general studies. The authors of the first and so far the only com-

[1] V. J. Djurić, "Draga Panić i Gordana Babić, *Bogorodica Ljeviška*", Zograf 8 (1977) 69.

prehensive monograph on the cathedral church of Prizren based their findings on a good knowledge of that literature. Moreover, they showed an exceptionally well-informed understanding of contemporary developments in Byzantine studies. What has decided the book's lasting vitality and relevance, however, is a measured and judicious methodological approach. Following the lines of key problems and avoiding an overly rigid view of particular and delicate questions, Gordana Babić and Draga Panić painted in confident and broad strokes a remarkable picture of the history and artistic achievement of the Ljeviša church. The question of nuance and tiny detail, therefore, generally did not impinge on their solid building of conclusions, theses and hypotheses.

This is not at all to say that the reader, then as well as now, should take all of the two authors' argumentation as self-evident and unarguable. In that regard the book on the Virgin of Ljeviša shares the fate of all original scholarly work. A cautious researcher will, for instance, reconsider Draga Panić's assumption that the thirteenth-century restoration was only intended to provide a provisional protection for the church. This assumption is hardly reconcilable with the fact that the church was frescoed on that occasion, as evidenced by an older layer of wall-painting bearing Serbian inscriptions. Nor is the conclusion acceptable that the church was "the earliest, or at least the earliest surviving, structure" in the Nemanjić state where Byzantine fourteenth-century architectural conceptions were consistently employed (developed cross-inscribed plan, cloisonné building pattern etc). If some of King Milutin's foundations, such as the church of St George Gorgos on the Serava in Skopje, did not survive, it is almost certain that St Niketas, not far from Skopje, had been renovated before the Ljeviša.[2] Moreover, both scholars adopted the view of Slobodan Nenadović[3] that construction of Prizren cathedral had been completed in 1306/7. This year occurs in the founder's inscription where the bishop Damian uses the first person singular to describe his contribution to the restoration. This would mean that the upper parts of the church could only have been built after Damian's death, i.e. under the next bishop of Prizren, Sava. His name occurs on several bricks and in an extensive inscription running along the central apse and on the dome bases. The upper chronological limit for the restoration of the Ljeviša church should therefore be redated to 1308/9.[4] As the walls took at least a year to settle, it is very likely that the new bishop of Prizren was elected Serbian archbishop (1309) before the commencement of frescoing. There is reliable evidence that it was local bishops rather than church heads that took care of the building, as in the case of the Ljeviša church, and frescoing of diocesan seats. Hence it becomes difficult to share the two authors' view that it was archbishop Sava III that decisively influenced the programme and iconography of the Ljeviša's wall-painting.

The thirty-two years of the Virgin of Ljeviša's lively presence in scholarship since the publication of the monograph by Draga Panić and Gordana Babić have enriched our know-

[2] Cf. M. Marković, "Prilozi za istoriju Svetog Nikite kod Skoplja" [with an English summary: Contributions to the History of the Monastery of St Niketas near Skopje], *Hilandarski zbornik* 11 (2004) 63–128.

[3] S. Nenadović, *Bogorodica Ljeviška. Njen postanak i njeno mesto u arhitekturi Milutinovog vremena* [with a French summary] (Belgrade, 1963), 24–7, *et passim*.

[4] As already suggested by V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien* (Munich, 1974), 260, n. 49.

ledge of this exceptional monument. It is now known, for instance, that the drums of its small domes showed not only prophets but also the ancestors of Christ and the Virgin. It has been established that the cycle of the life of St Demetrios in Serbian churches occurs even before the Ljeviša (chapels at Mileševa and Davidovica). The figures of several holy women, "Christ's brides", in this Prizren church have been identified and explained more reliably.[5] Finally, the discovery and publication of many monuments of Byzantine and old Serbian art has opened the way for broader comparisons and additional analogies. But nothing of it has essentially challenged the reliability of the key conclusions drawn by Gordana Babić and Draga Panić. The place they assigned to the Virgin of Ljeviša in the development of Serbian and Byzantine art cannot be seriously questioned even today. Most of their explanations, especially some of Gordana Babić's erudite interpretations, have persisted as a valuable and reliable scholarly result.

It would not be possible, or helpful, to cite all publications which have appeared after the book by Draga Panić and Gordana Babić and furthered to a greater or lesser extent the understanding of the cathedral church of the one-time bishopric of Prizren. Nevertheless, attention should be drawn to at least a few of them. In 1991 Branislav Živković brought out new and more detailed drawings of the wall-paintings than those illustrating the book by Panić and Babić. His drawings show greater care for the accompanying inscriptions.[6] One should also remind of the book by Gojko Subotić on the monuments of Kosovo and Metochia, where the cathedral church of Prizren as a whole is given quite thorough consideration.[7] The wall painting of the Virgin of Ljeviša is discussed in a particularly meticulous manner in a synthesis on the Serbian painting of the King Milutin's age achieved by Branislav Todić.[8] Todić brings the most complete and accurate list of the surviving frescoes with a useful and readable bibliographical appendix. It refers to all major works devoted to the painting of the Ljeviša. To end with, a recent article by Miodrag Marković casts a different light on the issue of the master painter of the cathedral church of Prizren.[9] With this book now seeing its third edition in hand, interested readers may find the above-cited works a useful source of information on the subsequent scholarly developments. They will necessarily notice that virtually all of them, advancing the knowledge about the Virgin of Ljeviša, take the book by Panić and Babić as their starting point and return often to it. The readers themselves will, undoubtedly, keep returning to it too.

Unfortunately, our culture as a whole has a particular reason for making a painful return to this book. It was written at a time the Virgin of Ljeviša was cleared of deposits of evil times until it shone in all its beauty, which generously spilt over into the monograph through the spirit of its text and images. Not long ago, however, the glow of this beauty has been

[5] J. Radovanović, "Neveste Hristove u živopisu Bogorodice Ljeviške u Prizrenu" [French summary: Les "épouses du Christ" sur les fresques de la Vierge de Ljeviša à Prizren], *ZLU* 15 (1979) 115–34.

[6] B. Živković, *Bogorodica Ljeviška. Les dessins des fresques* (Belgrade, 1991).

[7] G. Subotić, *Terra Sacra. L'Arte del Cossovo* (Milan, 1997), 26–7, 38–53.

[8] B. Todić, *Serbian Medieval Painting. The Age of King Milutin* (Belgrade, 1999), 311–7, *et passim*.

[9] M. Marković, „Umetnička delatnost Mihaila i Evtihija. Sadašnja znanja, sporna pitanja i pravci budućih istraživanja" [with an English summary: Michael's and Eutychios's Artistic Work. Present Knowledge, Dubious Issues and Direction of Future Research], *Zbornik Narodnog muzeja* 17/2 (2004) 95–112.

abruptly eclipsed. Encircled by a barbed wire fence, in the ethnic enclave of its sacredness, overgrown with grasses, thorns and weeds, screened off with illicit modern construction, the severely-wounded Virgin of Ljeviša is now sinking into the shadows of the world's blurred conscience. This exceptionally important monument of early fourteenth-century Serbian and Byzantine art was brutally damaged on 17 and 18 March 2004.* The same fate befell another thirty-three architectural wholes of the Serbian Orthodox Church in Kosovo and Metochia,[10] but it was the Serbian cultural heritage in Prizren that sustained a singularly vicious onslaught. With Prizren, one of the capital cities of medieval Serbian rulers, having been all but ethnically cleaned of the Serbs, all their shrines, now soundless and helpless, became an annoyance too. There was no one willing enough or able enough to protect this precious part of Europe's cultural heritage. After the Ottoman conquest of Prizren, at least one noble "conqueror" was inspired to offer the pupil of his eye as a "nest" for the beauty of the Lejviša church.[11] In the early spring of 2004 only an ominous eye fell on the church, the eye ready to become a grave for that beauty, unattainable and incomprehensible to it.

The Virgin of Ljeviša was demolished and set on fire. The crosses from all of its five domes were broken and torn down, window panes shattered. Set at several points, the fire consumed the built-in timbers, badly damaged frescoes on the upper level in the exonarthex, and in the narthex, and in the naos, and in the aisles. The heat made the paintings change colour and crack, and they even broke off the wall. The frescoes in the naos are covered with a layer of soot, and the murky trace of thick smoke trails up to the domes. The damage inflicted to the roofing system over the western part of the church was left unrepaired for almost a year, letting water leak in. The water added to the destruction of the fragile tissue of the already injured frescoes. The once magnificent fourteenth-century portrait gallery of the Nemanjićs, or the thirteenth century image of the Virgin and Christ the "Nourisher of the Faithful", now offer a sad sight of destruction and decay. But the church of the Holy Virgin of Ljeviša has suffered injury and seen resurrection more than once in its past. This, supported by reliable evidence, is another invaluable lesson taught by the monograph of Draga Panić and Gordana Babić. May the new edition of this precious book, evoking the one-time splendour of this holy shrine, prefigure yet another resurrection of the most beautiful of Prizren's churches!

Dragan Vojvodić

---

* From Albanian separatists *(Editor's note)*.

[10] The picture of the devastation sustained by the Serbian heritage in Kosovo and Metochia becomes utterly hopeless in light of the fact that as many as 149 structures of the Serbian Orthodox Church have been destroyed or damaged since the deployment of international forces in the province in 1999. Several exceptionally important churches with fourteenth- and fifteenth-century frescoes have been razed to the ground. For the significance of and damage to the monuments, see A. Lidov, *Kosovo. Orthodox Heritage and Contemporary Catastrophe*, 2007.

[11] See the introductory chapter by Draga Panić herein.

САДРЖАЈ

Драга Панић и Гордана Бабић
БОГОРОДИЦА ЉЕВИШКА
(ТРЕЋЕ ФОТОТИПСКО
И ДОПУЊЕНО ИЗДАЊЕ)

Издавачи
НИЈП „ПАНОРАМА“
Приштина, Дом штампе бб

СРПСКА КЊИЖЕВНА ЗАДРУГА
Београд, Краља Милана 19

За издаваче
СВЕТОЗАР ВЛАХОВИЋ, директор
НИНА НОВИЋЕВИЋ, управник

Уредници
РАДОМИР СТОЈАНОВИЋ
МАРКО НЕДИЋ

Технички уредник
ЂУРО ЦРНОМАРКОВИЋ

Скенирање и обрада колора
Скенер студио ЛАЗИЋ, Београд

Скенирање текста, цртежа и прелом
ГРАДИМИР КНЕЖЕВИЋ
ЉУБИЦА ТАНАСКОВИЋ
МИЛАН ЦРНОМАРКОВИЋ

Штампа
БУДУЋНОСТ
Нови Сад, Шумадијска 12

Тираж
2000 примерака